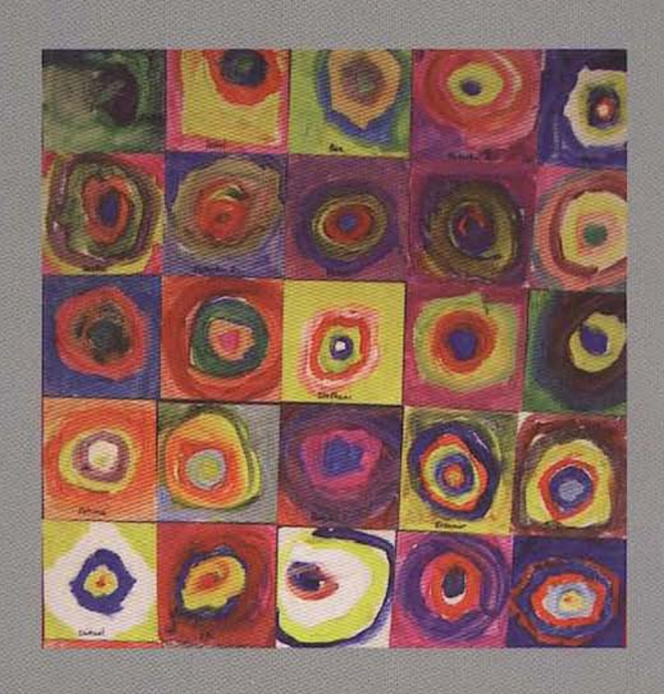
د. محمد مفتاح

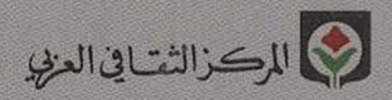
مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة

اللغة - الموسيقى - الحركة



الجزء الثاني

نظريات وأنساق



د. محمد مفتاح

مفاهيم موسَّعة

لنظرية شعريّة

اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة

الجزء الثاني

نظريات وأنساق

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسَّعة

لنظرية شعريّة

اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة

الجزء الثاني

نظريات وأنساق

الكتاب
مفاهيم موسّعة
لنظرية شعرية
الجزء الثاني
نظريات وأنساق

المؤلف
محمد مفتاح

الطبعة
الأولى، 2010
عدد الصفحات: 344
القياس: 17 × 24
الترقيم الدولي
ISBN: 978-9953-68-444-8

الناشر
المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء (المغرب)
ص. ب: 4006 (سيدنا)
42 الشارع الملكي (الأحباس)
هاتف: 522 303339 ـ 522 307651
فاكس: 305726 522 212+
Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت (لبنان)
ص. ب: 5158 ـ 113 الحمراء
شارع جاندارك ـ بناية المقدسي
هاتف: 01750507 ـ 01352826
فاكس: 01343701 ـ (9611+)
www.ccaedition.com
Email: cca@ccaedition.com
cca_casa_bey@yahoo.com

فهـرس المحتويات

القسم الأول

النظـريــات

القسم الثاني
الأنســاق

تقديم

حاولنا في هذا الجزء الثاني أن نعمق البحث في إشكال العلاقة بين اللغة والموسيقى بآلات إبدال علمي تجريبي مهيمن الآن، هو العلوم المعرفية، وبِمِنْظَارِ منهاجية استكشافية، هي السيميائيات؛ في مناخ ذلك الإبدال العلمي الجديد انبثقت أبحاث كثيرة في اللغة/ الموسيقى؛ وقد اخترنا منها للحديث عنهما، في القسم الأول، ثلاث مقاربات مُؤَثِّرَة؛ أولاها النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية، وثانيتها نظرية التعبير الإيقاعي، وثالثتها النظرية الإيقاعية؛ وقد وظفت هذه النظريات جميعها مفاهيم لسانية/ موسيقية لدراسة الإيقاع وبنية الكلمة، والنظم؛ ثم بينا أسسها النظرية والمنهاجية وأَبْعَادَهَا وَحُدُودَهَا حتى لا نقع تحت تأثيرها.

اعتمدنا في تقويمنا وإجرائنا على منهاجية سيميائية مركبة من مجهودات باحثي القارة العتيقة وأمريكا وفضاءات أخرى؛ وأهم سمات هذا التركيب التفكير بالمتّصل، وبالمتقابل؛ بحيث إن هناك اتصالاً وتطوراً وتدرّجاً بَين طرفين قد يكونان في غاية القرب، أو في غاية البعد، مِما يجعلهما مُتَمَاسَّيْنِ، أو مُنفَصلين بحاجز أو حواجز؛ في ضوء هذه المنهاجية بسّطنا بعض الخطاطات المعقدة، ودَحَضْنَا الاستقلالية المتطرفة، وتجاوزنا الثنائيات الحادة، وَتَحَوَّطْنا من تطبيق الاختزال بِعَشْوَائِيَة، وَوَسَّعْنَا مَا ضُيِّق ليشمل معطيات متنوعة، وجمعنا بين الاستقراءِ، والاستنباط، والفرض الاستكشافي، تبعاً لما تفرضه المادّة التي هي وليدة صيرورة تاريخية شديدة التعقيد.

بناءً على هذه الموجِّهات، أدْمَجْنَا، في القسم الثاني، قوانين وقواعد الموسيقى/ اللغة للبحث في أصوات اللغة ومخارجها وصفاتها ووظائفها مفردة ومركبة، كالحديث عن أصوات الموسيقى، ومواقعها وسماتها ووظائفها، وعن

المقطع/ المقياس، والصوت، والصمت؛ ووظفنا مفهوم الاختزال والتمطيط والتقطيع والتوتر والاسترخاء والأساسي والثانوي في الميدانين معاً؛ واستثمرنا قواعد التركيب في مجال الدلالة لنتحدث عن البياض، والسَّوادِ ومعانيهما ورموزهما، وعن التناظر، والتوافق، والتسلسل، والاستباق، والاسترجاع.

لقد تأكّدنا من خلال البحث أن هناك مبادئ عميقة مشتركة، لا بين اللغة/ الموسيقى فحسب، لكنها موحدة بين كل فاعليات الإنسان الفنية والعلمية، كما حاولنا أن نوضح ذلك في كلا الفصلين الرابعين من القسمين.

مدخل

المنهاجيــة والإشكــال

I ـــ المنهاجية

مَعْلَـمٌ

بَيَّنَّا في الجزء الأول أهمية بعض القدرات الدماغية والْمَلَكات الذهنية في حياة البشر، وفي ضمان بقائهم في عالم مَلِيء بالكائنات وبالأشياء الضارة والنافعة؛ وقد ركزنا على أنساق السمع والبصر واللمس. . وعلى أنساق ملكات المنطق والأعداد والذاكرة والفعل المنظم؛ وها نحن الآن نفصل القول في بعض الآليات الرياضية المنطقية، وفي بعض المكونات الذهنية الدماغية، بناء على المستجدات العلمية والمنهاجية المعاصرة؛ ما نسعى إلى تفصيل القول فيه من الآليات هو المنهاجية السيميائية، ومن المكونات هو علاقة الموسيقى باللغة/الشعر؛ أو فلنقل إننا سنعالج قَضِيَّتَنَا في إطار المنهاجية السيميائية كما نتصورُهَا نحن، مع اقتناعنا بأن لبّ تلك المنهاجية متجذر في الطبيعة البشرية، مما يجعله يتعالى عن الزمان والمكان والأشخاص.

1 ـ مقاربة سيميائية

بَرْهَنَة على هذا الدعوى التي تزعم أن السيميائيات الحديثة والمعاصرة استندت إلى الأوليات المنطقية الرياضية مثل السيميائيات القديمة والوسيطة، سنعتمد على **المعجم المفصل للنظرية اللغوية**[1] بجزأيه لـ أ. ج كَريماص، ج كُورْتِيس، وبعض

(1) A.J. Greimas. J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage*, Hachette Université, 1979; et Tom. 2, Hachette, 1986.

الأبحاث المجتهدة، مع الاستئناس ببعض الدراسات التطبيقية، وهي عديدة. ممكن أن يرى بعض القراء أن تلك الأوليات ليست الوحيدة التي شيدت عليها السيميائيات الباريزية. إذ هناك التحاليل الفلكلورية، والأناسة البنيوية، والشكلانية، واللسانيات البنيوية والتوليدية، والسيميائيات الأمريكية. . . وغير ذلك.

نطمئن أولئك القراء على أننا لسنا بجاهلين لذلك ولا غافلين عنه. لكننا التزمنا بشروط معينة؛ هي التركيز على الأوليات المنطقية الرياضية (الميتافيزيقية)، وتبيان دورها في النظرية السيميائية.

إن من يقرأ المعجم المفصل والتحاليل السيميائية النبيهة يتجلّى له حضور المنطق والرياضيات في مداخل عديدة، وفي فقرات كثيرة، كمثل الحديث عن الثنائيات، والتَّزْويج[2]، والحدود، والتعريفات، والوصل، والفصل. . ؛ إلا أن ما سنركز عليه هو نظرية التقابلات، ونظرية منطق الجهات.

أ ـ نظرية التقابلات

يعتقد المختصون أن نظرية التقابلات اكتملت عند أرسطو بكيفية مجردة ذهنية، ثم جسمت بعد ذلك في شكل هندسي دعي **بالمربع المنطقي**؛ وإذ أفضنا الحديث في ذلك فلا داعي لتكرار القول، وإنَّما ما يجب التنبيه إليه هنا، هو أن المربع المنطقي سَمَّاهُ السيميائيون **بالمربع السيميائي**. فما هي حدود المربع المنطقي؟ وما هي حدود المربع السيميائي؟ وما الفرق بين المربّعين؟

1 ـ المربع المنطقي

يتكون المربع المنطقي[3] من فضاء ذي علائق خاصة؛ هي التناقض والتضاد وشبه التضاد والعموم والخصوص إثباتاً ونفياً. هذه الحدود المنطقية تتسم بالسكونية والاستقلالية واللاموقعية، إذ هي مجردة عن الزمان والمكان والمجتمع والأشخاص، وإذ هي مثل أيّ شيء فاقدٌ للروح مُنفصل عما قبله وعما بعده، وإذ هي لا موقع لها حيثما وأنى وأين وضعتها تتضع؛ ومن أجل هذه الخواص، فإنها

(2) *Ibid.*, «Binarité», «Binarisation», p. 27.

(3) A. Bannour, *Dictionnaire de Logique*, Paris, PUF, 1925, p.48.

إذا ما أبدلت مواقعها، أو قُلِبَتْ، أو عُكِسَتْ، أو ركِّب بعضها مع بعض، تبقى هي هي. لكن اتسمت بهذا التجريد والإطلاق قبل أن تجسم بعد أرسطو؛ ذلك أن تجسيمها في فضاء، واتخاذ مواقع لها جعلها متمكنة متزمنة متشخصة. ومن أجل ذلك، فإن تعاريفها تحتوي على القرب والبعد والرَّفع والتَّلازم؛ ووجود أسْهُم يدل على أنها صارت بنية ذات عناصر متفاعلة؛ ونتيجة ما تقدم أن نقل ما في الأذهان إلى ما في الأعيان أدى إلى مفارقة: الجمع بين التجريد والتجسيم في آن واحد!!

2 ـ المربع السيميائي

إن هذه المفارقة شعر بها السيميائيون فعدَّلوا تسمية المربع المنطقي بالمربع السيميائي. والحق أن هذا التعديل ليس اعتباطيّاً؛ ذلك أن هناك فروقاً كثيرة بين المنطق الاصطناعي، لا الطبيعي، وبين السيميائيات. وقد نبه كَريماص وكورتيِس في المعجم إلى كثير من تلك الفروق. ففي مدخل «الضرورة» يعتبران «الضرورة مفهوماً منطقياً، لذلك كانت **مبهمة سيميائياً**، لأنها تحتوي أيضاً على بنية جهوية؛ هي عدم استطاعة عدم الكينونة (بالإضافة إلى وجوب الكينونة)»[4] وشبيه بهذه الملاحظة ما يجده القارئ في جهة «الإمكانية» التي يقرران حولها ما يأتي: «باعتبارها **مصطلحاً منطقياً**، فإن الإمكانية تُسَمَّى أيضاً البنية الجهوية **لاستطاعة ـ الكينونة**. . ، وهذا ما يجعلها **مبهمة سيميائياً**»[5] .

لم تقتصر ملاحظة الفروق بين المنطق والسيميائيات في الجهات وحسب، وإنما تعدَّت إلى جوهر النظرية؛ أي المربع السيميائي الذي يعرفانه بأنه: «التمثيل البصري للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية مّا»[6] لكن هذا التعريف يشتمل على تناقضين بين «التمثيل البصري»، وبين «التمفصل المنطقي»، لم يتفطن، إليه، الرجلان إلا بعد الوصول إلى نتائج غامضة مُتَبَلْبِلة، فصار القارئ يجد تطبيقاتهما مُحْتَرِزَة من منطقية المربع. وبلغ هذا الاحتراز مداه عند مُحرِّر مدخل المربع السيميائي في الجزء الثاني من المعجم؛ يقول: «نستطيع، أولاً، أن نفرّق، في اللغة الواصفة، بين المنفصل والمنقطع، وأن نبحث عن تَوْضِيعٍ للمربع كشكل

---

(4) A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, p. 250.

(5) *Ibid.*, p. 285.

(6) *Ibid.*, pp. 29-33.

منطقي صرف، لكن هذا الحل غير مُرْضٍ تماماً، فبالإضافة إلى الابتذال البيِّن في الشكل، فإن الحل يعتمد على صيغة صورية غير متوافقة مع الأوضوعة البنيوية الشهيرة التي هي: أن الاختلاف يسبق الهوية (التطابق)»[7].

ب ـ منطق الجهات

إن الاضطراب الحاصل في المربع السيميائي، حدوداً وتعاريف وعلاقات ونتائج، كان له تأثير كبير في النظرية السيميائية الباريزية بكل مكوناتها. ولعل أهم ما يتضح فيه ذلك الاضطراب هو منطق الجهات[8]. وبتبيانه سنتعرّض إلى الجهات التي اهتمت بها النظرية؛ وهي الجهة المنطقية، والجهة المعرفية، والجهة المعيارية، وجهة الحقيقة، بدون النظر في جهاتٍ أخرى مثل الجهة الزمنية، وجهة الرّغبات. فَلْنَبْقَ في سجن الأربعة مع هذه المدرسة: حدود أربعة، وجهات أربع. . .

1 ـ الجهة المنطقية

أشرنا قبل إلى أن هذه الجهة اهتم بها أرسطو في منطقه؛ وتتكون عنده من ثلاث جهات؛ هي جهة الضرورة، وجهة الإمكان، وجهة الاستحالة، ثم توالت الشروح لهذه الجهة، فاحتلت مكانة مرموقة لدى المناطقة، وعلماء الأصول، والبلاغيين، وعلماء الكلام. . من العرب والمسلمين، وعلماء عصر النهضة الأوروبية، ومناطقة سنوات الثلاثين من القرن الماضي.

يظهر أن المعجميين تأثرا بالمناطقة المتأخرين، دون رجوع إلى الميراث القديم والوسيط، وإلى إسْهَام عصر النهضة. ومهما يكن، فقد أفرد لها[9] المعجميان مدخلاً خاصّاً تعرضا فيه لِمَحْمُولِهَا الذي هو فعل «وجب» لتحديد قول الحالة، ثم صاغا تعبيرات رُكِّزَت في تسميات احتل كل منها موقعاً في المربع السيميائي؛ وهي جهات الضرورة والإمكان والاحتمال والاستحالة؛ وإذ اهتم بها المنطق، من حيث إنها جهات ذات قيم تتسم بخواص أشرنا إليها قبل، وإذ تهتم بها السيميائيات، فلأنها ذات بنية لها عناصر متفاعلة ومتداخلة.

(7) A. J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, T. II, p. 37.

(8) *Ibid.*, «Modalités», pp. 230-232.

(9) *Ibid.*, «Modalités Aléthique», pp. 11-12.

2 ـ الجهة المعرفية

يمكن لكل واحد أن يفترض جهات منطقية مجردة مطلقة، لكن الافتراض يبقى لا أهمية له إلا إذا تلقاه الإنسان، ليفحصه ويفهمه ويتأوله فتحصل له المعرفة، لِيُقْدم على إنجاز أعمال أو أقوال بكيفية ملائمة، أو يبتعد عنها. لذلك يجتهد المرسل في العناية بأدواته الإقناعية المختلفة ليستميل مُتَلَقِّيه ليخرجه من ظلمات الوهم والشك إلى ضياء الظن فإلى نور اليقين، أو ليبعده عن درجات العلم إلى دركات الجهل.

الجهات[10] المعرفية هي اليقين والاحتمال والاستحالة والوهم؛ كل جهة من هذه الجهات تحتل موقعاً في المربع السيميائي تتحكم فيها العلائق المعروفة (التناقض، والتضاد، وشبه التضاد، وعلاقة العموم بالخصوص إثباتاً ونفياً). يظهر أن هناك اشتراكاً بين الجهة المنطقية والجهة المعرفية في جهتين؛ هما الاحتمال والاستحالة، إلا أن هناك فرقاً جوهرياً بينهما. ذلك أن الجهة المنطقية تحافظ على مبدأ الوسط المرفوع؛ ومن ثمة كان هناك تناقض بين: المستحيل/ الممكن؛ لكن الجهة المعرفية لا تحتوي إلا على تقابلات متدرجة مما يسمح بوجود أوضاع وسطى. وهذا، لعمري، رأي حصيف، وموقف صائب من المعجميين، إذ يجمع بين منطق الرياضيات، وبين منطق اللغة الطبيعية، ومنطق الأخلاق، ومنطق السياسة.

3 ـ الجهة المِعْيَارِيَّة

الإنسان هو محور الأفعال والأقوال يُنْشِئها أو يُصدرُها، أو توجّه إليه. لكن الإنسان يمر بأطوار وتعتريه حالات. لذلك فإن المقصود بالإنسان، هنا، هو ذو الإرادة والاستطاعة والعلم، ليكون مسؤولاً يُثَاب، أو يعاقب، جزاء وفاقاً. وقد اهتم الفكر الإنساني منذ القديم، إلى يومنا هذا، بأفعال الإنسان وتروكه، فأنشأ أطراً نظرية تحدد معالم الأفعال والأقوال. وقد أسمى علماء الأصول ومقاصد الشريعة تلك الأفعال بالأحكام الشرعية، ودعاها المناطقة والسيميائيون المعاصرون باسم منطق الجهات المعيارية[11] .

---

(10) *Ibid.*, «Modalités Epistémiques», pp. 129-130.

(11) *Ibid.*, «Modalités Déontiques», p. 90.

مَحْمُول منطق الجهات المعياريّة هو فعل «وجب»، أو أي تعبير يؤدي معناه، وهو يحدد قول الفعل. وقد انطلق المؤلفان من جهتين متقابلتين؛ هما: وجوب الفعل/ عدم وجوب الفعل، لِيُفَرّعا جهتين أخريين باستنادٍ إلى تراكيب لغوية صِيغَتْ في التسميات التالية: الوجوب والمندوب والمباح والمحرم؛ وصنيع المعجميين هذا يحتم التنويه بانتباههما إلى ضيق فضاء المربع، فأشارا إلى أنه من الممكن ربط منطق الجهات المعيارية بجهات أخرى، مثل جهة العلم، وجهة الاستطاعة، لكنه يوجب بعض العتاب، لأنهما قصرا عما فعله القدماء الذين اقترحوا ست جهات؛ هي المباح والواجب والمندوب والمتردد والمكروه والمحظور.

4 ـ جهة الحقيقة القولية[12]

لا جدال أن جهات، مثل العلم والاستطاعة والإرادة، ضرورية لإدراك المتلقي الرسائل الموجهة إليه لتحمله على الاعتقاد، أو على الجحود والإنكار؛ على أن الرسائل مهما كانت طبيعتها ليست شفّافة ولا دقيقة. لذلك رُفِضَتْ، منذ القديم، ثنائية الصدق/ الكذب، فاقتُرِحَت درجات من المعرفة، وتبعاً لذلك درجات من الاعتقاد؛ وهي الحقيقة المطابقة أو العلم الصادق، والحقيقة النِّسبيَّة نظرياً وعملياً، والباطل، والكذب الصرَاح.

جاءت النظريات الحديثة والمعاصرة المنطقية والسيميائية، لا لتزعم أنها توصل إلى الحقيقة المطابقة أو العلم الصادق، وإنما لإبراز **الحقيقة القولية**؛ وهي نسبيّة. وعليه، فإن الحديث عن كينونة الكينونة له درجات الوجود الآتية؛ هي: الكينونة والظهور واللاّظهور واللاّكينونة.

يتبين مما سبق أن المعجميين استندا إلى منطق الجهات، لكنهما لم يَرْجِعَا إلى أصول هذا المنطق في العصور القديمة، والوسيطة، وفي عصر النهضة، وإنما اعتمدا على دراسات، حول هذا المنطق، في سنوات الثلاثين من القرن الماضي؛ وعلى بعض اللسانيين؛ وقد أدى، بهما تقصيرهما هذا، إلى مفارقات عديدة؛ من بينها تبني مبدأ الثالث المرفوع في الجهة المنطقية، والإقرار بوجود درجات

---

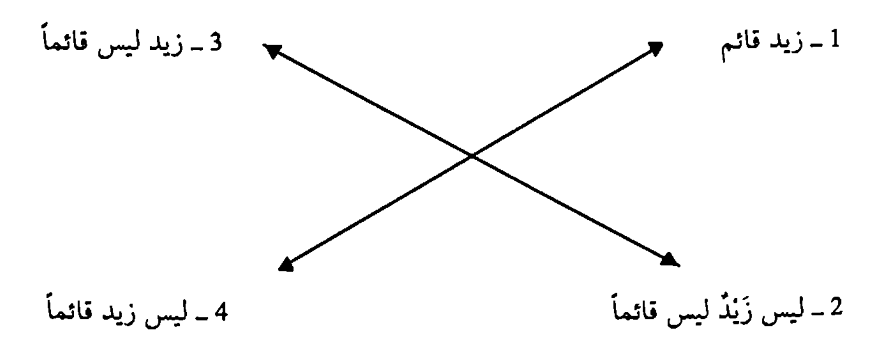
(12) *Ibid.*, «Modalités Véridictoires», p. 419.

وأوساط بين المتقابلين في الجهة المعرفية؛ ومن بينها التذبذب بين اعتبار الحدود كقيم جهوية، وبين النظر إليها باعتبارها بنية تركيبية، كما يعكسه ذلك مربع جهة الحقيقة؛ ومن بينها وأهمها سجن النفس في جهات أربع، مع شعورهما بأن هناك جهات أخرى، مثل جهة العلم، وجهة القدرة، وجهة الإرادة.

5 ـ سجن المربع

من الحق القول إن السيميائيات الباريزية شعرت بسجن المربع الذي حبَسَتْ فيه نفسها وأتباعها إلا من أوتِي الاجتهاد بعقل متيقظ، بعد أن كانت اعتبرته، مدة ما، ثروة فكرية وثورة منهاجية، لأنها تجاوزت الثنائية اللسانية الموروثة عن مدرسة بْرَاغ، والثنائية العددية البولية[13] (0/1)، ولأنها فَنَّدَت الزعم الذي يجعل ياكبسون هو ابن بَجْدَتِهَا، وارتأت، على حق، أن الثنائية مسلمة معرفية متجذرة في الذهن البشري، ولأنها تجاوزت الثلاثية القديمة التي كانت ركناً أساسياً في تفكير أرسطو وغيره، مثل جهات الضرورة والاستحالة والإمكان؛ إلا أن هذه المدرسة ألقت رَحْلها عند أمّ الأعداد، والعلم، والمعرفة، ألا وهو عدد الأربعة.

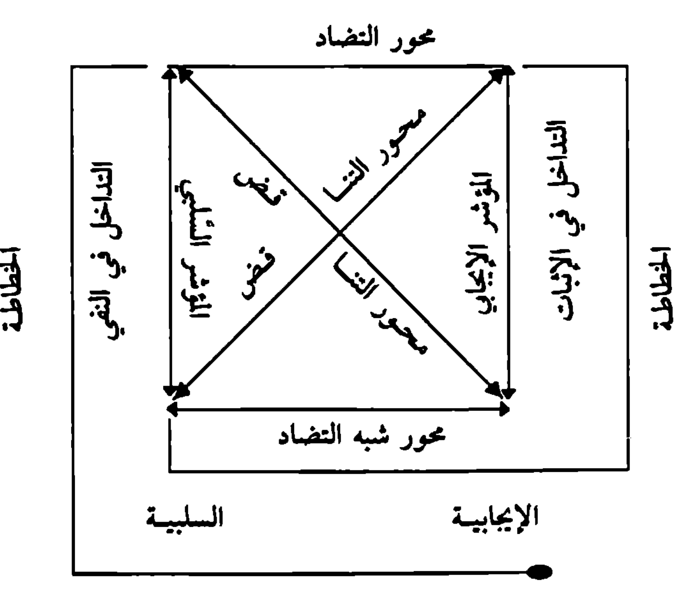
تعرّضنا، سابقاً، للمربع السيميائي في سياق خاص، اختصاراً؛ وها نحن الآن سنفصل القول فيه بتبيان عدد مكوناته وأسمائها ومواقعها وعلائقها ومشاكلها. يتألف المربع السيميائي من أربعة حدود؛ هي:



(13) Boole George, (1815-1864) وهو رياضي ومنطقي وفيلسوف؛ انظر: Denis Huisman
وانظر العدد الخاص من سيميوتيكا:
Semiotica 105- 1/2 (1995) 7-186. –

فـ (1) هو الحد المثبت، و(4) الحد المنفي، و(3) الحد المنفي محموله، و(2) الحد الذي فيه نفي النفي الذي يستحيل إلى إثبات؛ والعلاقة بين الحد المثبت والحد المنفي، وبين الحد المنفيّ محموله وبين الحد الذي هو نفي النفي، هي التناقض؛ أي أن الطرفين لا يجتمعان في آن واحد وفي مكان واحد، وفي شخص واحد؛ والعلاقة بين الحد المثبت وبين المنفي محموله هي التضاد؛ بمعنى أنهما لا يجتمعان كالتناقض وقد يرتفعان معاً؛ والعلاقة بين حد نفي النفي وبين حد النفي بإطلاق هي شبه التضاد؛ أي الذي تجتمع فيه المتضادات والمتناقضات؛ والعلاقة بين حدّ الإثبات، وحدّ نفي النفي، وكذلك بين الحد المنفيّ محموله، وبين الحد المنفيّ، هي علاقة التضمن؛ العلائق، إذن، هي التناقض والتضاد والتداخل إثباتاً ونفياً: ويطلق على العلاقة الرابطة بين (1، 4) الخطاطة، مروراً باثنين (2) الإيجابية، وما بين (3، 2)، مروراً بـ (4) الخطاطة السلبية، وما بين (1،2) المؤشر الإيجابي، وما بين (3، 4) المؤشر السَّلْبِي؛ وإذ كانت هناك علاقة متعددة، فلأن منها ما هو منطقي، ومنها ما هو معياري.

وتجسيم ما تقدم كالتالي:



يوحي هذا التجسيم أن المربع السيميائي بقي يَمُتُّ بصلة كبيرة إلى المربع المنطقي التقليدي المنحصر في أربعة حدود؛ ومن ثمة لم يدخل الرجلان الحد

المحايد في الرسم، ولم يفصلا القول في الحد المركب، بل الأدهى أنهما اضطربا في تعيين مواقع هذين الحدين؛ وقد كان لهما أن يستفيدا من آراء بروندال وسداسي بلانشي[14] إلا أنهما زحزحاه عن المنطقية ليصير سيميائياً بمؤشرات عديدة؛ منها المعيارية، إذ يتحدثان عن الإيجاب والسلب في الخطاطات والمؤشرات؛ ومنها الإيحاء بالأسهم من أن الحدود دينامية تتكامل وتتداخل ويتولَّدُ بعضها من بعض، مما يحقق مبدأ: «ليس هناك إلا الاختلاف» على حساب مبدأ الهوية والتكافؤ؛ ومنها انتقاد بعض المحاولات التي أرادت أن تبْنِيَ السيميائيات على المنطق والرياضيات. قالا: «يجب أن نميز، فيما نتحدث فيه، بين التشييدات المنطقية، أو الرياضية المستقلة، باعتبارها صياغات لـ «تركيب محض»، وبين المكون الدلالي؛ وعليه، فإن كل مطابقة متسرعة بين النماذج السيميائية والمنطقية ـ الرياضية لن تكون إلا خطيرة في الشروط العلمية الحالية»[15].

وإذا كان هذا هو موقف گريماص وكورتيس من تلك المحاولات، فإن أصحابهما ردوا بصراحة تامة عليهما متهمين إياهما بالتناقض والاضطراب. فإذا ما ميَّز الرجلان بين «تركيب محض» فارغ من كل معنى، وبين تركيب ذي دلالة، فإنهما بقيا، في الوقت نفسه، متمسكين بمربع سيميائي مضطرب، منطقياً، وملتبس في كل مكوناته، لجمعهما فيه «بين الدينامية السيميائية والشيئية المنطقية»[16] إنهما ينْهَيَان عن شيء ويفعلان مثله!

يتبين مما تقدم أن المربع السيميائي احتوى على مشاكل كثيرة ممّا حَتَّم على أتباع المدرسة إعادة النظر فيه بالجزء الثاني من المعجم، وخصوصاً ما يتعلق بحدود الحدود، وبأجْيَالِها وعلائقها. . ؛ وقع الاهتمام بالحد المركب وبالحد المحايد بمحاولة التفرقة بينهما، وتعيين موقع كل واحد منهما؛ وفي هذا السياق كتب منقح مدخل المربع السيميائي ما يلي: «إذا كان الأمر يتعلق بتحديد أولى، فإن Z ينقسم إلى x وy؛ وعليه، فإن Z هو **حَدٌّ محايد**؛ وأما إذا تعلق الأمر

---

(14) Georges Kalinowski, *op. cit.*, pp. 87-88; 138-141 (Robert Blanche).

(15) A. J. Greimas, J. Courtès, *op. cit.*, p. 33.

(16) Jean Petitot-Cocorda, *Morphogenèse du Sens*, I, Préface de René Thom, Paris, PUF, 1985, p. 225.

بتحديد نهائي Z المازج بين x وy، فإن Z حد مركب»[17]. ومعنى هذا أن التوليد يبتدئ من الحد المحايد، أو ما أسماه مرة أخرى بـ الامتزاج التَّحوُلِي»، وأن التركيب ينتج عن «الامتزاج السكوني»؛ وتأسيساً على هذه الآراء الصّائبة يصير «التمييز بين الجيل الأول في المربع، والجيل الثالث ليس له من فائدة»[18]؛ كما أنه أصاب كبد الصواب حينما افترض، تنازلاً، أن المربع منطقي، لكنه لن يكون إلا على شاكلة الجبر البُولي؛ أي أن كل حد يتّسم بالتشييدية، وبالهوية، وبالاستقلالية، وبالعلاقية السابقة على كل ترتيب، لكن الأمر ليس كذلك في السيميائات التي حدودها طبيعية، ولها قيمٌ موقعية، ودينامية، وسياقية؛ وهذه الخواص كان يعتقد بها المعجميان أيضاً؛ إذ يريان أن الحدود دينامية: «تعتبر نُقطاً لتقاطعات العلائق المختلفة»[19].

إن كاتِبَ المدخل بقي أسير تكوينه الرياضي، وخصوصاً الرياضيات الكارثية[20]؛ إذ يظهر أنه لم يكن على اطلاع كاف على التراث الإنساني، بما فيه الميراث المنطقي الأرسطي؛ ولعل هذا ما يشترك فيه كثير من أهل المدرسة؛ ودليل هذا اضطرابهم في تحديد موقع الحد المركب والحد المحايد؛ فهم يتابعون روندال الذي يجعل الحد المركب ناتجاً عن التوليف بين حدي محور التضاد؛ والحد الْمُحاَيِد وليد التركيب بين حَدَّيْ شبه التضاد؛ إلا أن بتيطوط يرجع إلى الصَّواب فيرى أن الحد المركب يقع على محور شبه التضاد الذي قد «ينفي محور التضاد (الطرف المحايد)»[21]؛ بل إن المرء ليستغرب حينما يجد الاعتراف الآتي: «هذان الحدان يتدخَّلان بكيفية حاسمة في الحكايات الأسطورية، ووجودهما يطرح مشكلاً عويصاً»[22]؛ إن هذا الحصر لا معنى له، إذ الطرف المحايِد نواة العملية الدينامية التوليدية، والطرف المركب موقع توازن واعتدال، أو بداية لصيرورة أخرى.

---

(17) A. J. Greimas, J. Courtès, *op. cit.*, Tome. 2, pp. 34-39.

(18) *Ibid.*, p. 35.

(19) *Ibid.*, p. 88.

(20) Jean Petitot-Cocorda, *op. cit.*, pp. 76-91.

Pierre Papon, *Le Temps des ruptures aux origines culturelles et scientifiques du XXIe siècle*, Fayard, Paris, 2004, Spe. «Les Théories du chaos et des Catastrophes. une révolution scientifique avortée?», pp. 118-126.

(21) Jean Petitot, Cocorda, *op. cit.*, p. 225.

(22) Ibidem.

6 ـ سجن السُّجن

سجنت السيميائيات الباريزية نفسها في عدد الأربعة، بل إن الأربعة هذه كانت نتيجة منطقية لِحَبْس آخر؛ ألا وهو الأوضوعة (الأوضوعات) المنطلق منها؛ لقد اعترف المعجميَّان أنهما تَبَنَّيَا منهاجية أُوْضُوعِيّة بما تقتضيه من افتراض واستنباط؛ وأُوْضُوعَتُهُمَا الأساسية هي الثنائية؛ ذلك أن من يراجع المعجم يجدها، حقاً، نواة التوليد، وخصوصاً ما يتعلق بمنطق الجهات؛ وها هي بعض الثنائيات: أقوال الفعل/ أقوال الحالة؛ الضرورة/ الطُّرُوء؛ الوجوب/ الحظر؛ اليقين/ اللاّيقين؛ الكينونة/ اللاّكينونة.

المنهاجية الأوضوعية بآلياتها أفيد، في نظرهما، من المنهاجية الاستقرائية، نظراً لعدم دقة اللغة الطبيعية، ولاختلافها، ومن ثمة، فإن: «المقاربة الاستقرائية ليست وثيقة وعامة بما فيه الكفاية؛ وعليه، فإن المنهاجية الفرضية الاستنباطية لها حظّ ما في أن تضع بعض النظام، في القوائم المضطربة، لجهات اللغة الطبيعية»[23] المنهاجية الأوضوعية ذات نتائج يقينية، وهي بسيطة ودقيقة، لكنها إذا كانت ناجِعَةً في الرياضيات، فإنها تنتهي بِمُتَبَنِّيها، في مجالات أخرى، إلى مفارقات ومآزق شعر بها الرجلان.

يقرر المعجميان أن المنهاجية الأوضوعية تبقى افتراضية باحثة عن إسناد نظري وتجريبي لمشروعها؛ هذا المشروع الذي يمكن أن تهد أركانه المنهاجية السيميائية التجريبية الاستقرائية التي تستند إلى تحليلات كثيرة؛ هذه التحليلات التي أظهرت أن المكون السردي يتعالى عن التنظيم الخطابيّ للغات الطبيعية، لأنه يعكس تطلعات بشرية تكون سبباً للأقوال وللأفعال؛ كما أن المنهاجية الأوضوعية اختزالية، إذ تغفل جهات تحتيَّة أعمق من الجهات المذكورة؛ مثل جهة الإرادة، وجهات الميول. . . وغيرها، مما تهتم به اختصاصات متعددة؛ شعر الرجلان بكل هذه المآزق فكتبا أنهما: «ينتظران فحصاً جديداً شاملاً لحقل الجهات. وفي انتظار تحقيق هذا العمل، فإنه من الأحسن أن تترك الأمور على حالتها»[24].

لا يمكن للباحث إلا أن يرتاح إلى تَنَبُّهما، وتنبيهما القراء، إلى ما أدت

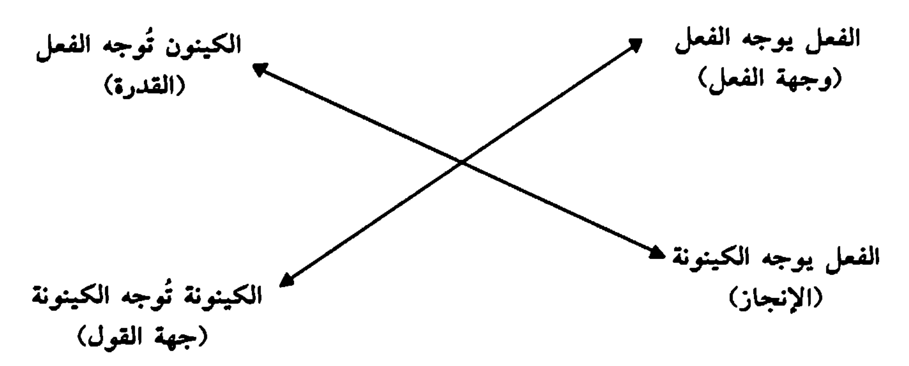
---

(23) A.J. Greimas, J. Courtès, *op. cit.*, p. 230.

(24) *Ibid.*, p. 231.

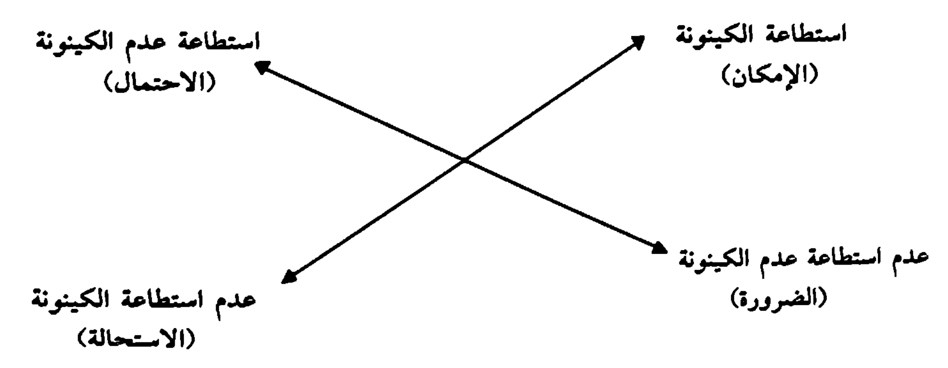
إليه، من مفارقات ومآزق، المنهاجية الموجهة لهما؛ بيد أنهما بقيا أسِيرَى الأداة التي كانت سبباً في المفارقات والمآزق؛ تلك هي استعمالهم اللغة الطبيعية. وسنقدم مثالين لدعم هذا الادّعاء؛ وهما ثنائية: أقوال الفعل/ أقوال الحالة؛ وثنائية: استطاعة الكينونة/ عدم استطاعة الكينونة.

1) **أقوال الفعل/ أقوال الحالة**

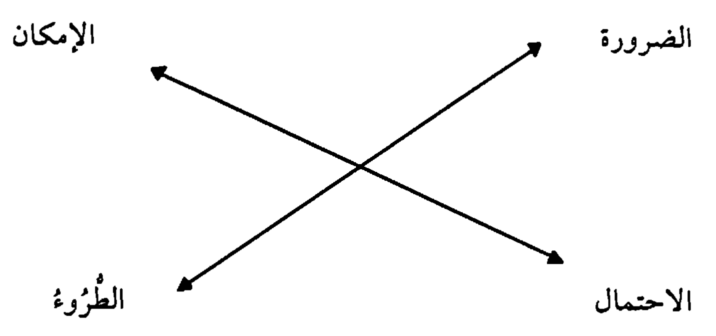


النظرة الأولى في الرَّسْمِ تظهر أنه سليم منطقياً، إذا ما اعتبر كلّ حدٍّ ذي هُوِيَّة خاصة مستقل متكافئ مع غيره، مما يسمح بإبدال الحدود وقلبها وعكسها؛ إلا أن أسهم الرسم توحي باعتبار الموقع وبالدينامية؛ وهذا ما يثير إشكالات عديدة؛ ما العلاقة بين الحدود التي بينها أسْهُمٌ لغوياً؟ هل هناك تكامل بين الحدود؟ هل هناك تَدَرُّجٌ وترتيب؟ هل «القدرة» تناقض «الإنجاز»؟ هل «الفعل» يقابل «القول»؟ ألا يمكن أن تكون «القدرة» في محل «الفعل»، لأنها أسبق منه؟

2) **استطاعة الكينونة/ عدم استطاعة الكينونة**



يتضح من هذا الرسم أن الخواص المنطقية المجردة هي ما تحكمت فيه، وإلا فإنه خطأ واضح بحسب ما تقتضيه اطرادات اللغة الطبيعية. لذلك نزعم أن الصواب ما يلي:



نكتفي بهذين المثالين؛ ومن أراد المزيد فعليه أن يرجع إلى مدخل جهة «الاستطاعة»[25]. فكما لاحظنا أن ليس هناك علائق راجِحَة بين الحدود السابقة، فكذلك لا علاقة وجيهة بين «الحرية»، و«الانكسار»، و«الاستقلال»، و«العجز»[26]... وقد أحس الْمُعْجَمِيَّان بعدم الاطمئنان فكتبا: «التسميات الممنوحة إلى حدود كل مقولة من المقولات الجهوية، وإن كانت مُعَلَّلَة على المستوى الدلالي، فإنها، مع ذلك، اعتباطية ضرورة. لهذا يمكن أن تعوض بتسميات أخرى، في سهولة ويسر، يُعْتَقَدُ أنها أكثر ملاءمة»[27]، لَكِنَّ مسألة التسميات، وحدها، ليست السَّبَبَ الكافي المؤدي إلى مفارقات ومآزق؛ إذ كل من يستعمل اللغة الطبيعية في غير مأمن منها، إذا لم يؤسس تَفْرِيعَهُ للمفاهيم على مسلمات منهاجية مضبوطة (الاتصال، والتشابه، والاختلاف)، وعلى تحليلات دقيقة (التحليل بالمقومات)؛ وهذه ليست عملية سهلة؛ بيد أن ما يمكن تجنبه هو المطابقة بين المفاهيم اللغوية، والأشكال الهندسية[28] مهما تعددت أنواعها. وإذا

(25) *Ibid.*, pp. 286-287.

(26) *Ibid.*, pp. 220-222.

(27) *Ibid.*, p. 287.

(28) Pierre Papon, *op. cit.*, p. 123.

الهندسة «تحصر الزمان في الفضاء»، وإذ سلمنا أن اللغة زمنية، فإن سر المفارقة يتجلى لنا.

ما أراد الباحث أن يُجَسِّمَ المجردات، فعليه أن ينجز تجسيماً يلائم طبيعة «الشيء» المجَسّم؛ وما يلائم اللغة هو شكل السلم.

يتلخص مما تقدم أن المنهاجية الأوضوعية الاستنباطية، التي هي أساس الرياضيات، والرياضيات المنطقية، والمنطقيات الرياضية، أدت إلى مفارقات[29]؛ فمن جهة تَخْصُر وتختزل، ومن جهة أُخْرَى فإنها تُفْقِرُ؛ وحديث الرجلين في مدخل «الاستقراء»[30] دليل على هذا، إذ يعتبران **المنهاجية الاستقرائية** أقرب إلى معطيات التجربة وأعْكَسُ للواقع. كما أن البنية الثنائية التي فرعت إلى بنية ذات أربع عناصر فَوَّتَتْ على المدرسة الاهتداء إلى المبادئ الأولى التي نشأت عنها المخلوقات المختلفة، مثل نشأة شيء من شيء، أو نشأته من لا شيء. فلو اهتديا ما كانا يعجزان عن إدراك طبيعة الطرف المحايد، وتحديد موقعه.

2 ـ عناصر لِسيميائية معاصرة

تبين مما سبق أن هناك ثغرات في النظرية السيميائية الباريزية تتجلى في التنظير والتطبيق معاً. وقد حاول كَريماص وأتباعه سد تلك الثغرات بتحويرات وتعديلات واستدراكات؛ لكنهم بقوا أسَارَى منطلقاتهم الميتافيزيقية النظرية كالأُوْضُوعِيَّة الاستنباطية، والدُّورية، على الرغم من لجوئهم إلى الاستقراء أحياناً، وإلى التدريج تاراتٍ؛ وهذا التأرجح النظري المنهاجي زاد طين الثَّغرات بلة، مما يجعل القارئ يتيه في عماء المفاهيم المتراكبة المتداخلة؛ ومع هذا، فهناك أفكار وجيهة سنحاول استثمارها لتقديم عناصر لإنشاء سيميائيات معاصرة ملائمة لموضوعها نظرية ومنهاجاً. تحقيقاً، لهذا الهدف، فإننا سنحاول أن نتوسل بالمفاهيم الآتية؛ هي الاتصال، والتدريج، والتحركية.

أ ـ الاتصال

نرفض، بادئ ذي بدء، الرأي الذي يقول بالخَلْقِ من عدم، ونتبنَّى نظرية

---

(29) ذلك أن الأوضوعات أو المسلمات غير موجودة في الرياضيات الصينية. أنظر:

Geoffrey LLoyd, «Science in Antiquity: The Greek and Chinese cases and Their relevance To The Problems of Culture and Cognition,» in Modes of Thought. Exploration in Culture and Cognition, Edited by David K, Olson and Nancy Torrance, Cambridge University Press, 1996, pp. 15-33.

(30) A.J. Greimas, J. Courtès, «Induction,» *op. cit.*, p. 187.

الخلق من شيء مّا؛ هذا الشيء الذي يكون، قبل بداية النمو، وقبل «العيش»، وهو في الأحكام الشرعية **المباح**، وفي العروض **الوتد**، وفي الصرف **المقطع**. . . وفي السيميائيات **المحايِد**؛ على أن عملية النمو تتطلب مُكَوِّنين اثنين مختلفين (+، _) اختلافاً مّا، مادة، أو كيفية، أو وضعاً؛ هكذا تصير الهيولي مادة وصورة، وينشطر المباح إلى أحكام مأمور بها، وإلى أحكام مَنْهِيّ عنها، ويضاف إلى الوتد السبب، وإلى المقطع مقطع آخر، مما ينتج عنه تفعلة وقَدَمٌ، ويَنْفَلِقُ الْمُحَايِد إلى خطاطة إيجابية، وخطاطة سلبية، وإلى مؤشر إيجابي ومؤشر سلبي. . ؛ ما يجب أن يؤكد عليه أن «شيء مّا» يحتوي على مكونين مختلفين تحدث عنهما صيرورة.

إن هذا المبدأ الميتافيزيقي المتعالي لم تهتد إليه المدرسة الباريزية فاحتارت في أيْنِيَّة الطرف المحايد وفي تحديد دوره؛ فقد جعلته أحياناً على محور التضاد، وآناً على محور شبه التّضاد؛ وقد تراءى لديها أنه حد غريب، وإذ هو كذلك فلا يعرف دوره! وإذا صح ما ذهبنا إليه، فإنه رأس عملية التوليد، وإن ما ينشأ عنه يكون فيه تشابه واختلاف؛ ذلك أنَّ المباح منطلق الأحكام الشرعية الخمسة، والوتد والسبب يكونان التفعلة، والتفعلة أو القدم أساس موسيقى الشعر بناء على مقاييس خاصة، وأبو البشر مع حَوَّاءَ نتجت عنه الإنسانية، وعوالم الكون، في نظرية الْكَوْنِيَّات القديمة والوسيطة، يتصل بعضها ببعض.

مسلمة الاتصال استند إليها الفكر الإنساني لحل بعض ألغاز الكَوْنِ، بل نكاد نقول: إنها أولية متجذرة في الطبيعة وفي الفكر البشري؛ يجدها القارئ لدى علماء الأصول، وبعض المتصوفة، وبعض المؤرخين؛ فهذا الآمَدِي قرر عدم صحة الاسْتِثْنَاء بالاشتراك في المعنى بين الْمُسْتَثْنَى والْمُسْتَثْنَى منه، لأنه لو جاز «لصح استثناء كل شيء من كل شيء، ضرورة أنه ما من شيئين إلا وهما مشتركان في معنى عام لهما»[31]، كما أنه رد، بمبدأ الاتصال، على من كان يبالغ في رؤية الانفصال بين الكائنات والمعنويات، فهو يدعي أن إبْلِيس والملائكة كليهما من مخلوقات الإله، وأن السلام والكلام من أصوات اللغة، وأن الظن من جنس العلم. .[32]؛ وفلسفة ابن عربي وابن خلدون، في انتظام

(31) سيف الدين الآمدي، **الإحكام في أصول الأحكام**، ج 2، ص. 425.

(32) المصدر نفسه، ج 2، ص. 428.

الكون، مؤسسة على مسلمة الاتصال، كما هو شأن كل الفلسفات الأصيلة.

إذا اتفقنا على المسلمة نظرياً، وعلى الأولية تشريحياً، فإنه علينا أن نقبل أن كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات، ويختلف معه بجهة من الجهات؛ وتأسيساً على هذا القَبُول، فإن القولة الشائعة: «ليس في اللغة إلاّ الاختلاف» تحتاج إلى تعديل؛ وهو أن اللغة تتكون من التشابه والاختلاف؛ ودليل هذا هو الترادف الجزئي بين مفردات اللغة، واشتراك المفردات واختلافها في مقوماتها أو سماتها..؛ ودليل هذا أيضاً، نظرية بيرَسْ الاتصالية(33)، ونظرية الحقول الدلالية، ونظرية المجموعات الرياضية(34). إن كل ما في الكون عبارة عن مُتَّصَل يقطع إلى أجزاء.

ب ـ التدريج

الاتصال أو الوحدة أساس الوجود، وقد يكون هذا الأساس ظاهراً للعيان، وإن لم يكن تصطنعه الأذهان؛ إلا أنه لا معنى لذلك الوجود إلا بالاختلاف الذي يحصل طبيعياً، أو ينجز اصطناعياً بالتقطيع والتجزيء؛ وكل قطعة، أو جزء قابل لأن يُقَطّعُ أو يُجزأ، بحسب الرغبات ومقتضيات الأحوال.

إن هذه الوجهة من النظر تقابل المنطق الثنائي القيم المتأسس على الرياضيات (1/ 0)؛ بحيث يكون الحل إما صواباً أو خطأ، والقضية إما صادقة وإما كاذبة، كما أنها تتجاوز المنطق الثلاثي القيم: الصِّدْق، والكذب، وما ليس بصدق ولا كذب، ونظرية التقابل المتأسسة على القسمة والنسبة والتناسب:

1 ـ صادق صادق (+ +)

2 ـ صادق كاذب (+ ـ)

3 ـ كاذب صادق (ـ +)

4 ـ كاذب كاذب (ـ ـ)

(33) Kelly A. Parker, *The Continuity of Peirce*, s Thought, Vanderbit University Press, 1998.

(34) Alain Bouvier, *La Théorie des ensembles*, Que Sais-Je?, PUF, Paris, 1972.

بل تتَعَدَّى منطق أرسطو غير الرياضي الموجود في كتب السياسة والأخلاق وأحوال النفس، وتوظيفات بعض مفكري الإسلام لهذا المنطق لحل مشاكلهم المختلفة؛ ومعنى هذا أن المنطق غير الثنائي القِيم يمكن أن يعتبر أساساً لمنطق الاتصال، أو التداخل، أو المنطق الغامض، أو المائع. . . أو المنطق الْمُتَدَرِّج.

يعتبر المنطق المتدرج من بين اجتهادات الإنسان الفكرية، للتغلب على تعقد الحياة، وعلى مشاكلها؛ وإذ هو مرتبط بالحياة، فإن نواته موجودة عند الرواقيين، وأرسطو، ولدى بعض العلماء من العرب والمسلمين، وخصوصاً بعض البلاغيين مثل حازم القرطاجني؛ إلا أن هذا المنطق أُعِيدَ له شبابه وعنفوانه منذ سنوات الثلاثين فتجلى في حساب شِبْه المجموعات مثلاً، ثم بلغ أوجه عند لطفي زادة، ووصل إلى درجة العقيدة عند صديقه بارط كوسكو.

خصص هذا الباحث المختص في الهندسة الكهربائية وفي الآلات الذّكيّة كتابه المعنون بـ: «الفكر المتدرج. علم المنطق المتدرج الجديد»[35]، للتَّبْشِير به، وتبيان مجالات تطبيقه، وفاعليته في مجالات علمية وعملية متعددة ومختلفة؛ ومبدأ هذا المنطق هو أن: «كل شيء يمكن أن يدَرَّج»؛ وإذ يسلم هذا المنطق بوجود طرفين، فإن الطرفين ليسا إلا وسيلة لإيجاد طيف، أو فضاء، يمكن أن يُدَرَّج إلى مراتب؛ وعليه، فإن هذا المنطق تتداخل عناصره وتتشابك مما لا يصح معه منطق: «(0/1)؛ إما هذا وإما هذا»، لكن يتعيَّنُ: «هذا ـ ولا ـ هذا» في آن واحد؛ إن هذا التَّذَبْذُب، أو التأرجح أو التردد هو ما يلائم الطبيعة البشرية. إذ ليس هناك: «ذهن بشري يشتغل بقياس أرسطو وأشكاله، أو بدقة الحاسوب»[36]، وإنما يتعامل مع القيم المتعددة: «ومعنى هذا أن تكون ثلاثة اختيارات أو أكثر، ولربما يكون هناك طيف غير مُنْتَهٍ من الاختيارات، بدلاً من طرفين في غاية التباعد، ومعناه، أيضاً، الأخذ بالمتماثلات بدلاً من الثنائيات؛ أي بظلال غير مُنْتَهِية من اللون الرمادي الذي هو بين الأسود والأبيض»[37]، على أن الباحث يمكن أن يتساءل عن طبيعة الطرفين والأوساط. أساكنة أم متحركة؟ ما العلاقة بين كل مكونات الفضاء؟ كما يمكن أن يتساءل عن الوضع الاعتباري للمنطق الثنائي القيم. هل انتهى هذا المنطق. ما

---

(35) Bart Kosko, *Fuzzy Thinking. The New Science of Fuzzy Logic*, Flamingo, 1994.

(36) *Ibid.*, p. 17.

(37) *Ibid.*, p. 19.

مجالاته؟ ما العلاقة بين المنطقين؟ يمكن القول: إن منطق التدرج يتحرك في فضاء المنطق الثنائي القيم الذي هو الطرفان المتقابلان، وإن مجالاته هي العلوم الدقيقة والمواقف الحاسمة؛ ومن حيث الوضع كذلك، فإنه من المبالغة المؤدية إلى الأخطاء الشنيعة الزعم بأن هذا المنطق انتهى، لأن الحياة البشرية لم تنته؛ كما أن المنطق المتدرج هو لب الحياة بتعقيداتها وحركِيَّاتها، فهو متداخل متحرك.

جـ ـ التَّحَرُّكِيَّة

شاع مفهوم الاستحالة في الفكر القديم والوسيط باعتبارها منحت الكون حياة واتصالاً، إلا أن الفكر الحديث والمعاصر عَوَّضَهَا بمفهوم الحركيّة، لكنها غالباً ما تستعمل وصفاً، فيقال الأنساق المتحرّكة، والسيميائيات المتحركة، والمجموعات المتحركة. . ؛ وإذا كان الكون نسقاً، فإنه حركي ضرورة، وتَحَرّكيّته هذه هي ما يوصل بين المداخل والمخارج.

من يرجع إلى معجم كَريماص وكورتيس يجده خلاً من مدخل التحركيّة، مما يدل على أنها لم تصر، بعد، مقولة عندهما؛ لكن مضمونها يرد في مداخل أخرى، مثل «الخطاطة»[38]، و«الاعتبار»[39]، و«الاعتدال»[40]؛ وعليه، فإنها موجودة ضمنياً لديهما، إلا أن الضمني صار صريحاً لدى بعض المنتمين إلى المدرسة؛ التحركيّة الضِّمْنِيَّة ذات طبيعة دورية، والتحركيّة الصريحة ذات هويّة فَوْضَوِيَّة كارثية.

تتألف الخطاطة السردية من ثلاثة اختبارات، أو مراحل، أو أوضاع؛ هناك اختبار مؤهل، واختبار حاسم، واختبار مُتَوِّجٌ؛ ومرحلة الإنسان في خضم الحياة، ومرحلة المنجزات، ومرحلة الجزاء؛ ووضع اعتباري أو مادي، فَفَقْده، ثم استرجاعه؛ أي أن هناك ثلاث حقب: بداية ونهاية ووسط، ثم بداية ونهاية ووسط، في دورية صَارِمَة رتيبة، مما جعل بعض الباحثين يُصْدِرُون حكماً قاسياً على الخطاطة، لأنها: «قلما يكون هناك حدث، وقلما تكون هناك مفاجأة، وقلما يكون هناك ما يحكى»[41].

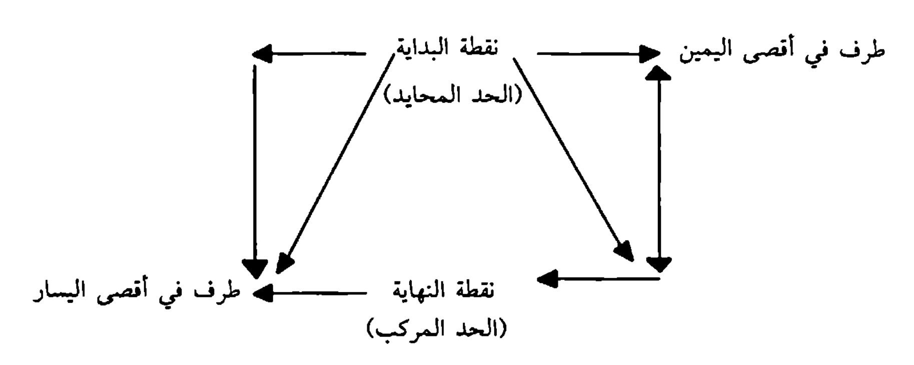
(38) A.J. Greimas, J. Courtès, «Schema,» *op. cit.*, p. 322.

(39) *Ibid.*, «Analogie,» *op. cit.*, pp. 13-14.

(40) *Ibid.*, «Equilibre,» *op. cit.*, pp. 131-132.

(41) Petitot-Cocorda, *op. cit.*, p. 260.

إن هذه الدورية المبتذلة أنهضت ضِدَّهَا بعض السيميائيين المنتمين إلى المدرسة، فتبنَّوا تحرّكيّة فوضوية مستعينين بمفاهيم نظرية الكوارث؛ مثل كارثة الصراع التي تعني الانشطار الثنائي، وكارثة التشعب العادي الذي يتعدَّى الثنائية، وكارثة التشعُّب الفرَاشِي[42]؛ ومن المفروض أن ينتج عن الانشطار والتشعب صيرورة غير خطية متوقفة أو غير متوقفة، لكن حديثهم عن «الامتزاج السكوني» يعني الرجوع إلى الدورية، لكنها دورية معقّدة؛ يقع الانشطار من الحد المحايد ثم يستمر ينمو، يميناً ويساراً، إلى الامتزاج في الحد المركب؛ وبهذا المنظور حل الإشكال الذي أرَّقَ كَريماص وغيره؛ ألا، وهو مواقع الحدود وعددُها. وتوضيح هذا:



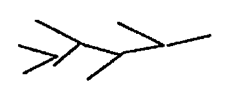
إن هذا الرسم دوري أيضاً؛ إذ تتحقق دوريته بين طرفين؛ وما يكون بين الطرفين عبارة عن حالات (أوساط) انتقالية مؤقتة تتّسم بالتّحركيّة، وبالاتصال، وبالتدرج، وبالترتيب؛ ومن أجل الافتكاك من هذه الدورية، فإنه يجب التخلي عن الأشكال الهندسية، وتبني رسوم أخرى[43] لعل الرسم الملائم المخرج من

(42) *Ibid.*, pp. 76-94.

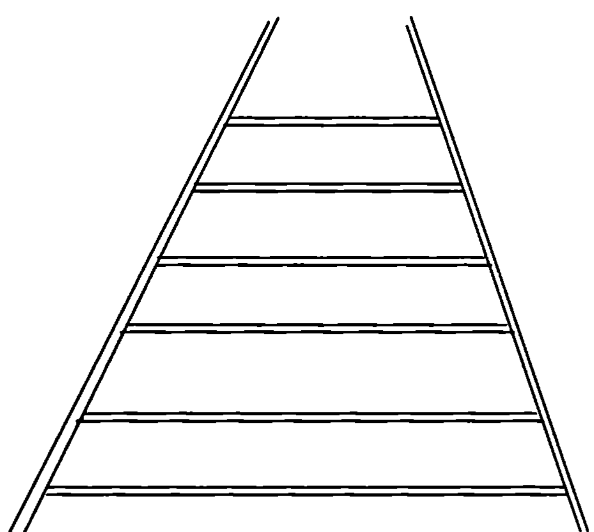
(43) يقع الانطلاق في الرسم من نقطة البداية «الطرف المحايد»؛ أي من كون «النقطة الوسطى في خط هي «مفارقة» في الرياضيات الحديثة»، بارط كوسكو، ص. 25؛ وكأن الرسم أعلاه يمكن أن يكون على الشكل الآتي:

نقطة البداية نقطة النهاية... فالبداية.. فالنهاية.. وهكذا دواليك.

وأما الكارثي، فهو كأن يكون:



مأزق الدورية هو السلمية التي تتلاءم مع اللغة الطبيعية المحكومة بالتدرج والترتيب؛ ومن يرجع إلى بعض معاجم المعاني مثل فقه اللغة للثعالبي، فإنّه يجده بذل مجهوداً كبيراً في ترتيب المفردات وتدريجها؛ ونظرية الحقول الدلالية هي من هذا القبيل، كما يتضح من تعريف الحقل، إذْ هو: «قطاعات (مجموعة) من المفردات متشابكة، بحيث إن كل حقل خاص، منها، يُقَسَّمُ ويُرَتَّبُ وينظم بطريقة تجعل كل عنصر يسهم في تحديد محاذيه، كما أن محاذيه يُحَدِّدُه»[44]، كما أن نظرية التشاكل[45]، بمختلف آلياتها، هي أساس نظرية الحقول الدلالية؛ فهي، بتحليلها للمفردات المليئة، تؤدي إلى إثبات التشابه والاختلاف بين المفردات مما يمكن من تدريجها وترتيبها. وتبيان هذا:



3 ـ تركيب

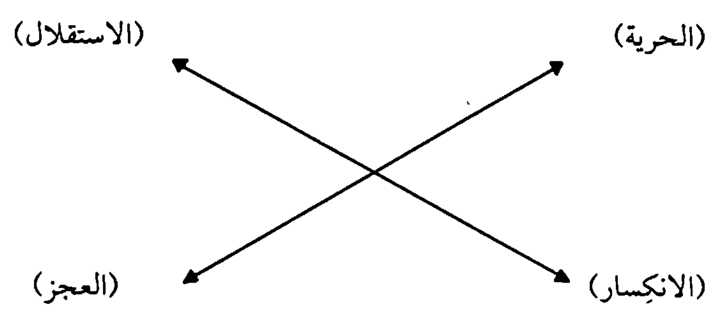
إن المفاهيم السابقة: الاتصال والتدريج، والتّحركيّة، تُزِيل كثيراً من المفارقات والاضطراب، وتصلح بعض الأخطاء، ممّا وقعت فيه النظرية السيميائية الباريزية. وحتى لا يبقى كلامنا دعوى مجردة، فإننا سنقدم بَيِّنَاتٍ من

(44) P.B. Andersen, *A Theory of Computer Semiotics..*, Cambridge University Press, 1990, p. 327.

(45) Les isotopies.

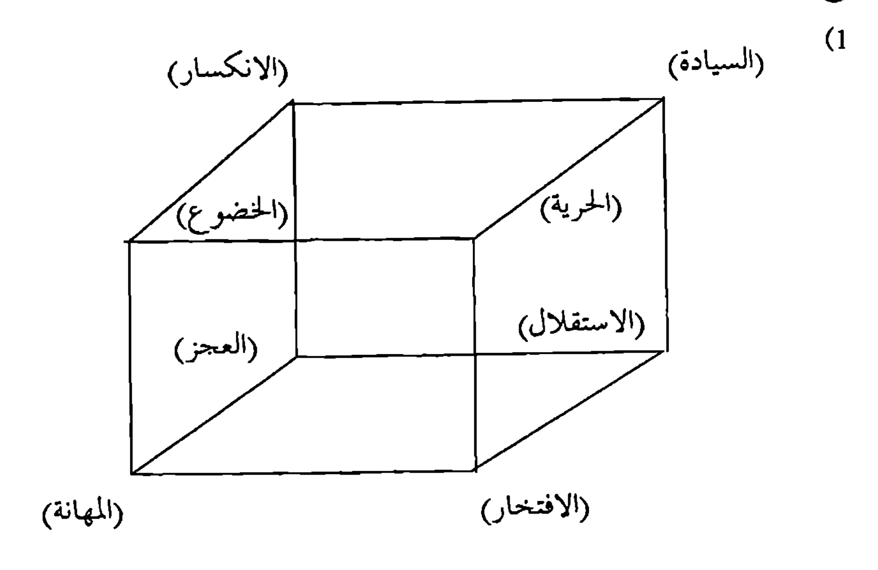
نترجمها نحن بالتشاكلات، ويترجمها غيرنا بمفردات أخرى. وهناك مقالات وأبحاث وكتب حول هذا المفهوم الذي يعتبر من المفاهيم الأساسية في السيميائيات الباريزية.

أمثلة سقيمة، ثم نقترح تصحيحها؛ من الأمثلة السقيمة مدخل «التَّسْخير»(46)؛ فقد اقترح الرجلان، كالعادة، رَسْماً ذا أربعة حدود؛ هي:



وإذْ رأيَا أن هذا المربع لم يَفِ بغرضهما، فإنهما اقترحا تسميات أخرى، كل منها جامعة بين تسميتين؛ وهكذا، فإن «السيادة» مركبة من: (الحرية + الاستقلال)، و«الافتخار» مُؤَلَّفٌ من: (الحرية + الانكسار) و«المهانة» مزيج من: (الاستقلال + العجز)؟؟! هكذا، بقيت الأسماء المضافة خارج البِنْيَة الرُّباعية، وما كانت لتخرج لو تجاوزاها برسم ثمانيّ مستند إلى الحقول الدلالية والمنطق المتدرج؛ وتبيان ذلك:

1)



(46) A.J. Greimas, J. Courtès, «Manipulation,» *op. cit.*, pp. 220-222.

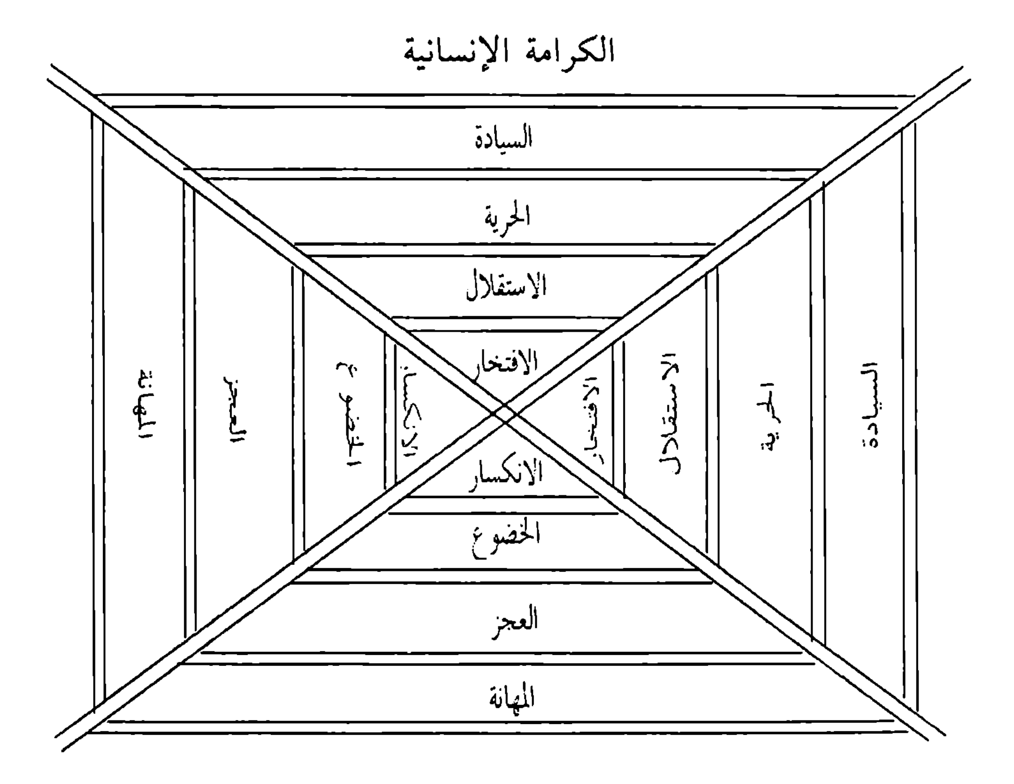
2) كما يمكن أن يجسم بالشكل الآتي:

الكرامة الإنسانية

● السيادة ـ الحرية ـ الاستقلال ـ الافتخار ± الانكسار ـ الخضوع ـ العجز ـ المهانة

+4، +3، +2، +1 0 ـ1، ـ2، ـ3، ـ4

الكرامة الإنسانية



كل من اهتم بمنطق الأحكام الشرعية لدى علماء الأصول والمقاصد يجدهم يتحدثون عن الواجب والمحظور والمندوب والمكروه، والمباح والمتشابه؛ وقد تحدثنا عن ذلك قبل وأبنّا ما فيه؛ وهذا المنطق هو ما يسميه المحدثون بالمنطق المعياري، وقد اهتمت به السيميائيات الباريزية، لكنها لم تتجاوز جهات أربعاً؛ هي الوجوب والمندوب والمباح والمحرم؛ إلا أننا سنتجاوز السيميائيين وعلماء الأصول والمقاصد بتجزيء كل جهة إلى جهات فرعية عديدة، بناء على مسلمة **الاتصال** التي تعني أن «كل جزء من شيء له

أجزاء في نفس المعنى» وأن «كل جزء يتكون من أجزاء»[47] إلى ما يتناهى في الصغر منها. ولنأخذ جهة «الواجب» وجهة «المحظور» لتجزيئهما. وعندما نفعل يكون الأمر هكذا:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

- **الواجب، المفروض، اللازم، المتعين، المؤكد، المحتمل، الممكن (. . .) المندوب**

(8) (7) (6) (5) (4) (3) (2) (1)

- **المحظور، المرفوض، المستبشع، المستقذر، المستقبح، المُسْتَهْجَنُ، المُتَقَّرُ (. . .) المكروه.**

ومثل هذا يمكن أن يفعل في جهة «المندوب» وجهة «المكروه». . . وإذا ما فعلنا تصير عندنا ثمان وعشرون جهة. فأين نحن، إذن، من الجهات الأربع؟!

ما فعلناه في الأحكام الشرعية، أو جهات المنطق المعياري، يمكن أن يُصنَع في أيّ فعل أو قول؛ وليكن مثالنا من الأقوال، وهو «التناص». ذلك أن هذا المفهوم تحكم فيه المنطق الثنائي القيم؛ أي أنَّ هناك نصاً يناقض نصاً آخر؛ وللخروج من شرنقة هذا التّضييق اقترحنا مفاهيم متعددة باستيحاء من نظرية الحقول الدلالية، ونظرية المجموعات المتقاطعة، والمنطق المتدرج[48] هكذا، افترضنا طرفين متقابلين هما: **المطابقة/ المزايلة**؛ ثم درجنا كلا منهما إلى ما يأتي:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

- المطابقة، المناظرة، المحاذاة، المماثلة، المضاهاة، المضارعة، المشاكلة، المشابهة.

(8) (7) (6) (5) (4) (3) (2) (1)

- المزايلة، التناقض، التطابق، التقابل، التضاد، التغاير، التمايز، الاختلاف.

---

(47) هذا هو لب نظرية پرس؛ وقد كان متأثراً فيها بكانت؛ يراجع كتاب: Kelly A. Parker المذكور في هامش (88).

(48) أنجزنا في ضوء هذه المفاهيم كثيراً من الأبحاث؛ فلتنظر في **التشابه والاختلاف**، وفي **المفاهيم معالم**.

والعلائق بين المجموعتين هي ما يلي:

(8/ 8) التقابل

(7/ 1؛ 7/ 2؛ 6/ 3؛ 5/ 4؛ (تضاد مع هيمنة المعاني المثبتة)

(4/ 5؛ 3/ 6؛ 2/ 7؛ 1/ 8)؛ (تضاد مع هيمنة المعاني السلبية)

8/ 7؛ 7/ 6. . . (علاقة عموم بخصوص إيجاباً)

1/ 2؛ 2/ 3. . . (علاقة خصوص بعموم سلباً)

5/ 4 (شبه تضاد إيجاباً)

4/ 5 (شبه تضاد سلباً)

بناء على مفهوم الاتصال ومفهوم التدريج ومفهوم التّحركيّة، زعمنا أنه يمكن تقديم عناصر سيميائيات معاصرة تتحرَّرُ، إلى حد كبير من الدورية الزمنية (بداية ووسط ونهاية)، والفضائية (الأشكال الهندسية). وقد حاول بعض أتباع المدرسة، قبلنا، من علماء في الرياضيات وفي الفيزياء مستثمرين مفاهيم من نظرية العماء ونظرية الكوارث، تَخْلِيصَ النظرية من الدورية والحتمية؛ وقد وفقوا أحياناً لحل بعض مشاكل الطرف المحايد والطرف المركب، ولكنهم فشِلُوا في الخروج من الدورية بصفة نهائية، لأنهم جعلوا الأشكال الهندسية وسيلة لفهم الواقع وتأويله؛ وعلى الرغم من تبنينا للمنطق الْمُتَدَرِّج، فإننا بقينا أسارى التفكير بالمقابل. فقد توهمنا أننا خرجنا من الثنائية إلى التَّعَدُّد، لكننا وجدنا أنفسنا في حضن المربع السيميائي؛ وما أبْأَسَ حِضْنَه!.

كيف السبيل إلى الخروج، إذن، من التصور الدوري الذي هو من سمات العهود القديمة والوسيطة؟ لعل بداية الخروج هو تجزيء أي شيء إلى أجزاء، ثم تجزيء كل جزء من هذه الأجزاء إلى أجزاءٍ أُخَرُ، وهكذا دواليك إلى الجزء الذي لا يتجزأ، وإلى ما لا نهاية، مما يؤدي إلى انشطارات وتَشَظِّيَات بالاعتماد على الرياضيات الجديدة، والفيزياء المعاصرة. قد يقال: إن هذا من سمات النص الإبداعي المعاصر، ولكن أليس التنظير الجيد نصاً إبداعياً معاصراً؟!. قد يقال هذا فوضى! لكنَّ وراءها انتظاماً عميقاً!

الاستذكار

تبين من خلال الفقرات السابقة أن الأوليات الرياضية المنطقية متجذرة في الفكر البشري برمته، أو كما لو كانت كذلك، بحكم استمرارها في الأزمنة المختلفة وفي الأمكنة المتباعدة، كما أبانت الدراسات التشريحية والوظيفية للدماغ، والدراسات النفسانية الحديثة لإدراك الولدان والأطفال؛ وبناء على هذا، فلا غرابة أن الأعداد (المنطق) مرتبط بالحياة الإنسانية، منذ نشأتها الأولى، لإشباع الضروريات والحاجيات المادية، ولإرضاء الحاجات الروحية؛ وقد استمرت وظائف الأعداد المختلفة متعايشة، طوال التاريخ البشري، تهيمن إحداها على الأخرى في مقتضيات أحوال خاصة. ولذلك فقد أوحت مقاربتنا بأن عدد الأربعة في المربع السيميائي أوْضوعة للتوليد والاستدلال والاستكشاف والفهم حقاً، لكن له دلالة رمزية أيضاً، سواء أشعر بذلك گريماص وصحبه أم لم يشعروا.

وإذا ما صح أن تلك الأوليات لها باحة أو باحات في دِمَاغ البشر، مما لا يستطيع الحديث عنه إلا أطباء التشريح الدماغي، ووظائف باحاته، وأعصابه، وفلاسفة الذهن، وعلماء النفس المعرفي، فإن الدماغ البشري يحتوي على باحات أخرى كثيرة، لكل منها وظائفها في مجالها، أو باحتها[49] لذلك لن تُغْوِينَا الأوّليّات الرياضية المنطقية كما أغوت أفلاطون وفيثاغوراس وفلاسفة آخرين إلى يومنا هذا، فندعي أنها كل شيء في السيميائيات، إذ لكل علم من العلوم مبادئه وموضوعه ومنهاجيته كما نبه إلى ذلك أرسطو، فاقترح مبدأ «الاستقلالية».

لكن بعض المحدثين والمعاصرين، منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، حاولوا أن يُمَنْطِقُوا اللغة الطبيعية و«يريّضوها»[50] بنظريات منطقية رياضية؛ ومنها النظرية الدلالية الْبِرْسِيّة الأمريكية والنظرية السيميائية الكَريماصية.

اعتمدت السيميائيات الكَريماصية على أوضوعة التقابلات الثنائية، مسقطة

---

(49) من بين المراجع الأساسية في هذه الميادين الكتب الآتية:

-*Modes of Thought*, Edited by David R. Olson and Nancy Torrance C.U.P, 1996.

-*Mapping The Mind*... edited by Lawrence A. Hirschfeld. Susan A. Gelman, C.U.P, 1994.

-*Theories of Theories of Mind*, Edited by Peter Carruthers and Peter K. Smith. C.U.P, 1998.

(50) انظر كتاب: P.B. Andersen, pp. 7-9 حيث تعرض لـ «الإبدال المنطقي: اللغة باعتبارها استدلالاً»؛ وقد بين الفروق الشاسعة بين المنطق واللغة الطبيعية.

إيّاها في مربع سيميائي. وقد شعر أصحابها بما أدت إليه هذه الأوضوعة من مفارقات ومآزق، ففرقت بين المربع المنطقي، والمربع السيميائي الذي يراعي خصائص اللغة الطبيعية؛ ومع ذلك، بقيت النظرية حائرة متذبذبة محشوة بمفاهيم متكررة متداخلة، وكأنها حلقة مفرغة، مما جعل بعض أتباعها يبذلون جهوداً مشكورة لإصلاح ضروب الخلل، وإزالة فنون الاضطراب؛ وقد أسهمنا، في هذا الإصلاح، مع صعوبة المهمة، بجهد الْمُقِلّ، فَدَعَوْنَا إلى تَبَنِّي أوّليّات منطقية رياضية تراعي الطبيعة البشرية، وخصوصية اللغة الطبيعية، مثل المنطق الطبيعي والمنطق المتدرِّج والنموذج الأمثل لغوياً، ومثل الاتّصالية واللاّنهائية فلسفياً.

II ــ الإشكال

إضاءة:

شغلت العلاقة، بين الموسيقى ـ اللغة ـ الشعر، الباحثين منذ أقدم الأزمان إلى عهد العلوم المعرفية المعاصرة؛ لذلك لا مناص من تقديم بعض المعلومات للقارئ حتى يتسنى له إدراك مَدَى تعقد القضية، والتعرف على بعض المقاربات، وعلى الفروق بينهما؛ وتحقيقاً لهذه الغايات، فإننا نقترح عليه حقبتين أساسيتين؛ أولاهما كان التناول التقليدي سائداً فيها؛ وقد استمرت منذ العهود الغابرة إلى المنتصف الأول من القرن العشرين؛ وثانيتُهما انبثقت ضمن العلوم المعرفية المعاصرة.

1 ـ الحقبة التقليدية

حللنا في الفصل الأول[51] من القسم الثاني من الجزء الأول وثيقة موسيقية قديمة؛ وهي كتاب **الموسيقى** لأرستيد كانتليانوس الذي جمع فيه بين آراء فيتاغوراس (VI^e قبل الميلاد)، وأرسطو كسينوس (IV^e الذي هو تلميذ أرسطو، وأفلاطون، (7 ـ 348 ـ 428)، وأرسطو (327 ـ 384)، وأفلوطين (205 ـ 270). وعليه، فإن الكتاب مزج بين الآثار الهلنستية والأفلوطينية المحدثة، مما جعله يعكس بكيفية جلية نظرية التشاكلات بين كل ما في الكون؛ وهي نظرية انتقلت إلى العالم الإسلامي فتلقَّاها بعض بالقبول التام، وبعض بالتعديل والتكييف؛ إلا

(51) عنوانه: سحر الأعداد والأشكال.

أن ما قبله الجميع هو العلاقة بين الشعر والموسيقى؛ وخير ما يمثلها كتاب «**الأغاني**»، وكتاب «**كمال أدب الغناء**» حيث يجد القارئ تداخلاً بين صناعتي الموسيقى والشعر؛ إذ يصوغ الشعراء قصائدهم على منوال القواعد الموسيقية، ويلحن الموسيقيون بحسب ما تقتضيه التقاليد الشعرية الراقية.

يجد القارئ مزيجاً بين الفلسفة والصناعة في المغرب الإسلامي، كما يتجلّى ذلك في مرويات عن ابن باجة، وحازم القرطاجني الذي تبنّى نظرية محاكاة الأوزان للمقاصد وللطبائع؛ يقول: «ولما كانت أغراض الشعر شَتَّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسِبُهَا من الأوزان ويخيلها للنفوس»[52]؛ كما ربط غيره الموسيقى والشعر بساعات الليل والنهار؛ ويعثر القارئ على أصداء كل هذا في تراث المغرب العربي والإسلامي في شكل قصائد مستقلة، مثل لامية الونشريسي[53] ومؤلفي البوعَصّامي[54]، والحايك[55]. إلا أنّ القارئ العربي والإسلامي ما زال ينتظر دراسات تركيبيّة تتناول العلاقة بين الشعر/ الموسيقى في مختلف أمكنة وأزمنة فضاء العالم الإسلامي.

إن ما نفتقده في العالم العربي والإسلامي نعثر عليه في العالم الغربي الذي أنجز باحِثُوهُ أعمالاً كثيرة حول هذه المسألة؛ على أننا سنكتفي بتقديم بعض الأفكار للقارئ من خلال بعض هذه البحوث[56]؛ ومهما تنوعت فإنها تحقب

---

(52) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص. 266.

(53) يقول في مطلعها:

طبـائِعُ مـا فـي عـالـم الـكـون أربَـعُ   فَفِي مثلها اِضْرِبْ لِلطُّبُوعِ مُجَمّلاَ

ص. 33 من كتاب البوعصّامي الآتي ذكره.

(54) محمد البوعصّامي، **إيقاع الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**، تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1995.

(55) محمد بن الحسن التطواني، **كناش الحايك**، تحقيق مالك بنونة، مراجعة وتقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1999.

(56) - François Escal, *Contrepoints. Musique et littérateure*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990.

-Elisabeth Brisson, *La musique*, Belin, Paris, 1993.

-André Boucourechliev, *Le langage musical*, Fayard, paris, 1993.

تاريخ الموسيقى/ الشعر بكيفية صريحة أو ضمنية؛ والحقب هي البدايات، والعصور القديمة، فالعصور الوسيطة، فالنهضة، فالباروك (1530 ـ 1750)، فالكلاسيكية (1750 ـ 1890) فالقرن التاسع عشر فالثورة والتجديد[57] .

لقد جرت عادة الباحثين أن يقدموا خصائص كل حقبة بما فيها من تطور أو تقهقر، وإذ ليس من همنا التَّأْرِيخ للقضية، وإنا نبتغي طرح المسألة في ضوء علوم العصر بصفة خاصة، فإنّنا لن نجاوز تقديم بعض المعلومات حول التفاعل والتشاكل بين اللغة ـ الشعر ـ الموسيقى ـ الذي تَمّ على مستوى الأصوات والتركيب والدلالة والرمز؛ ذلك أنه شُوكِلَ بين الأصوات اللغة الإغريقية الثمانية والعشرين وبين الأصوات الموسيقية التي جزئت إلى ثمانية وعشرين أيضاً[58]؛ وها هو رُونْسَار (1524 ـ 1585) الذي هو من شعراء النهضة المجددين الذين استوعبوا الغنائية الإغريقية، وتقاليد العصور الوسيطة، وضع قصائد شبيهة بالمقطوعات الموسيقية. وأما في العصر الباروكي فكان ينظر إلى الموسيقى على أنها خطاب لغوي تستعمل في توصيفه المصطلحات البلاغية[59]، وجعلوا الموسيقى في خدمة الشعر مُحْيِينَ التراث الإغريقي كما هو لدى أفلاطون في **الجمهورية وطيماوس**، وعند أرسطو في **فن الشعر**، مما أعاد الأهمية إلى دور الموسيقى/ الشعر في حياة المجتمع.

زاد هذا التمازج بين الموسيقى ـ اللغة ـ الشعر ـ في الحقبة الكلاسيكية، فقد اقترح بعضهم في 1806 ألفبائية طبيعية وكونية تتألف من واحد وعشرين حرفاً؛ سبعة أحرف مصوتة، وأربعة عشر صامتاً تتطابق مع واحد وعشرين جزءاً في السلم التناغمي، ثم أضيف إليها ثلاثة أصوات/ أجزاء ليصير العدد أربعة وعشرين. كما هو الشأن في الموسيقى الإغريقية، وكذلك وقع تحويل السوناتة إلى قصيدة[60]، والسمفونية البطلة إلى ما يشبه السيرة الذاتية، واشتد الحرص على محاكاة الوقائع والأحوال والأحاسيس. فقد ذكر أحد الباحثين في هذا الميدان أن موتْسَارت رجع إلى لحن (لا) في سنة 1787 بعد ما ألفه في 1778؛

(57) جل المعطيات الآتية مستقاة من هذه الكتب.

(58) ينظر الفصل الأول من (المسارات).

(59) F. Escale, *op. cit.*, p. 212.

(60) *Ibid.*, p. 188.

هكذا، صار من الممكن قراءة العمل الأدبي بالأثر الموسيقي، أو هذا بذاك؛ لأن النص الأدبي ـ الشعري ـ الموسيقي، يعبر عن الموضوعة نفسها، على الرغم من اختلاف وضعهما. ذلك أن الموضوعة الموسيقية هي فكرة لحنية إيقاعية دالة على شيء مًا شبيهة بالجملة اللسانية المكونة من موضوع ومحمول؛ إلا أن الموضوعة اللسانية قد تكون محددة، وقد تكون مشتتة فتبنى بناء؛ كل موضوعة قابلة لأن تنمى أو تنوع بحسب عمليات دعيت بأسماء مختلفة بحسب الحقول؛ سميت في الكتابة النقدية بالتناص، ويمكن أن يقترح لها في التحليل الموسيقي «التلاحن»، وإذا كان التناص داخلياً وخارجياً، فإن التلاحن سيكون كذلك؛ ونموذج هذا السمفونية الرعوية لبتهوفن؛ إذ موضوعتُها الأساسية (فا ـ ضو)، وما تلا هذه النواة كان تنويعاً لها بحسب آليات معروفة، مثل التمطيط والتكثيف، والقلب والعكس، كما أنها تتلاحنُ مع غيرها، وغيرها يتلاحن معها.

بلغ هذا التداخل مداه منذ بداية القرن التاسع عشر، بحيث صار الأدب يقترض من الموسيقى طرقاً وأشكالاً تأليفية؛ السمفونية الخامسة المشار إليها حُوكِيَتْ من قبل بلزاك (1799 ـ 1850) بروايته سيزار بيروطو (1837)[61] وكانت الموسيقى تقتبس بعض الحروف والأصوات من اللغة؛ هكذا أدخل بعض الموسيقيين الذين تعاملوا مع الكلمة كرمْز موسيقي بإدخالها إلى المدرج في مفتاح (**صول**) أو مفتاح (**فا**)، بل تكاد تحصل المطابقة بينهما في الحركة الشعرية الحرفية.

لقد وصل التحاكي بين الفنين مداه في القرن التاسع عشر بصفة خاصة، فإذا كان الأدب تحكمه المحاكاة للواقع، فإن الموسيقى سارت في هذا الاتجاه لهذه الحقبة؛ إذ صارت تستعمل السلالم الصغيرة، أو الكبيرة لمحاكاة واقع معين؛ بل إن الموسيقيين رجعوا إلى تقاليد العهود الإغريقية، فجعلوا (**ري و صول**) خاصتين بالصَّيْحَات الانفعالية، و(**فا**) و(**ضو**(و(**لا**) تُخْتَارُ للتعبير عن الحزن الممض المصاحب لبكاء بني إسراءيل، كما يتجلى ذلك في الموشحات الدينية؛ والأنغام الصغيرة المنقُوصَة للتعبير عن الألم وأزمة الضمير، في حين أن النغمات المزيدة لتصوير مظاهر الدعة والهدوء.

---

(61) *Ibid.*, p. 10. Sonata (E) Sonate (F).

تأليف موسيقي يتكون من ثلاث حركات أو أربع: العرض والتطوير وإعادة العرض والذيل.

في هذا القرن يجد القارئ أن الشاعر مالارميه (1842 ـ 1898) وآخرين ثاروا على التقاليد الفنية السائدة؛ ولعل الشاعر مالارميه نموذج أمثل لِتِبْيَانِ مدى تَغَلْغُل الموسيقى في أعماله، ومدى تأثره ببعض الموسيقيين كديبوسّي مثلاً؛ بل إنه كان من المنظرين لهذه العلاقة؛ يقول: «الشعر هو في كل اللغة باعتبار مكونها الإيقاعي، باستثناء الملصقات والصفحة الرابعة من الجرائد. هناك شعر في جنس الكلام المدعو بالنثر الذي هو مَلِيء بالإيقاع؛ والحقيقة أن ليس هناك نثر، لكن هناك ألفبائية ثم شعراً مًا؛ ومتى كان هناك مجهود في الأسلوب، فإن هناك شعراً»[62]، ويجد القارئ ما يشبه هذا الرأي في تقديمه لقصيدة: **رمية نَرْدٍ أبداً لن تبطل الزَّهر**[63] حيث إن هناك حديثاً عن الارتدادات والامتدادات وعن الموسيقى التي توجد بين الشعر الحر وبين قصيدة النثر؛ وقد علقت هيأة تحرير مجلة «**كوسموبوليس**» بتاريخ 6 ماي 1897 على هذه القصيدة بقولها: «بذل الشاعر جهده ليصنع الموسيقى بكلمات؛ فهناك نوع من اللازمة العامة المتلاحقة تشكل وحدة القصيدة»[64].

هكذا يمكن اعتبار نهاية القرن التاسع عشر منعطفاً حاسماً في الذائقة الموسيقية/ الشعرية لأنهما متلازمان؛ وهكذا، فما إن بدأ القرن العشرون حتى صار القراء يرون تهاوي القصيدة التقليدية وظهور قصيدة النثر، والنثر الشعري المتحرر من القيود الوزنية، وتصفية النسق التناغمي الموسيقي التقليدي وتبنى اللاّتوافقية والتنافرية؛ ولعل من أسباب هذا التحول الشعري الموسيقي بداية قلة الاعتماد على حاسة السمع، وبداية هيمنة حاسة البصر؛ هكذا صارت القصيدة المقطوعة/ الموسيقية توظف الفضاء، مما كان له تأثير مهم في فن التشكيل؛ ومع ذلك، فإن الأَثَر الموسيقي/ الشعري إذا بقي حبيس الرفوف، فإنه يفقد كثيراً من قيمته، لكنه يكتسب كل ثراه وغناه حينما يُعْزَف أو ينشد.

وأما القرن العشرون فيمكن أن يُمَثِّلَهُ الشاعر ڤاليري (1871 ـ 1945) الذي استفاد من التحولات الموسيقية فجدَّد في أشعاره وفي أنْثَارِهِ شكلاً ومضموناً؛

---

(62) F. Escale, *op. cit.*, p. 52-53.

(63) F. Escale, *op. cit.*, p. 163.

(64) ترجم القصيدة الشاعر محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

وقد انتبه إلى هذا التطور المتصاحب للفَنَّيْن معاً بعض كبار المنظرين، مثل ستروس؛ فقد أكد أن الموسيقى والرواية تَطَوَّرَا في آن واحد، لكن كلاً منهما سلك سبيله الخاص، وأعطى مثالاً بروايات رُوبْ گريِّي، بل إنه أقام مؤلفه «النيّء والمطبوخ» على أساس المقارنة بين الأسطورة والموسيقى[65] .

2 ـ الحقبة المعاصرة

تلك آراء شعراء وموسيقيين وباحثين ومؤرخين، وهي تعتمد على الحدس والتفلسف أكثر من استنادها إلى العلم الخالص، لكن مجيء العلوم المعرفية المعاصرة بما تحتوي عليه من طب التشريح، ووظائف الأعضاء، والعلوم العصبية، وعلم النفس والأصوات. . . وفلسفة الذهن، جعل البحوث في هذه القضية تنبني على أسس راسخة؛ تنطلق العلوم المختصَّة منها بالدماغ إلى تأكيد وجود باحة خاصة بالموسيقى في الجهة اليمنى من الدماغ، وأخرى معينة للغة في الجهة اليسرى منه، في أدبيات كثيرة تشترك في بعض الآراءِ وتختلف في أخرى.

من الباحثين المبرزين في هذا المجال **راي جاكيندوف وفريد ليردِيهل**؛ ومن أهم أعمالهما المشتركة: (**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**)[66]؛ وإذ إننا سنعود إلى هذا الكتاب، فإننا سنكتفي هنا بتقديم بعض آراء جاكيندوف الواردة في الفصل الثالث عشر من كتابه: «**اللغات والذهن: مقالات على التمثيل الذهني**»[67]؛ فقد تناول في الفصل المذكور: (**الموسيقى والرّؤية**)؛ وقد انطلق من مسلمة؛ هي أن الموسيقى من الأنشطة الإنسانية الخاصة، ومن سؤال عن السر الذي يجعل متوالية رموز موسيقية منسجمة لها معنىً، أو ليس لها. لتأكيد المسلمة والإجابة عن السؤال قدم رموز لحن: (ميلاد سعيد) الشهير بحسب ما

---

(65) المرجع المذكور، ص. 8. وفي رسالة من الشاعر إلى أدموند جوسّ 10 يناير 1893 يقول فيها: «أعمل الموسيقى: Je fais de la musique» .

(66) F. Escale, *op. cit.*, p. 162.

(67) Ray Jackendoff and Fred Lerdahl, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press, 1985.

- Ray Jackndoff, *Longuage of The Mind. Essays on Mental Representattion*. The MIT Press, 1992, pp. 165-183.

تقتضيه القواعد الموسيقية وبِخِلافٍ لها؛ وقد بين أن المخالف لا يقبل. وقد علل ذلك بأن اللَّحْنَ الأول ملائم لنمو موسيقى متجذر في الذهن البشري من جهة، ومعتاد عليه من جهة ثانية؛ وعليه، فإن النمو الفطري والعادة المكتسبة آليتا إدراك ومعرفة وإنتاج؛ وهو يتكون من التناغم والإيقاع والبنية اللحنية المتجذرة في اللاَّوعي؛ فما أرْضَى هذه المكوِّنات يدرك كَمُوسيقى، وما خَالَفَهَا كل المخالفة، فإيه يُرْفَض؛ وأما المخالفة الجزئية فيمكن أن تؤول بأنها إبداع جديد من شأنه أن يلزم المستمع الحصيف بأن يُعَدِّلَ من بنيته الذهنية الموسيقية اللاَّواعية لبناء قواعِدَ جديدة.

إذا كان النمو الذهني الموسيقي فطري من حيث المبدأ، فإنه يُنَمَّى بالتَّعَلُّم والتجربة أيضاً، لأن الفطرية لا تتناقض مع الاكتساب، بل إنما هي أساس بنائه؛ وإذا صحَ هذا، فإنه لا استغراب في أن يستجيب بعض الاستجابة من يستمع للموسيقى الأجنبيّة، لا كل الاستجابة. فإذا كانت هناك مشتركات إنسانية، فإن هناك اختلافات محيطية؛ المشتركات هي الأنساق السمعية والبصرية التي تدرك الإيقاع والسلالم، وَتَخْتَصُّ الجهة اليمنى من الدماغ في تلقي الحوافز الموسيقية وفي معالجتها؛ والاختلافات ترد إلى المحيط الثقافي والطبيعي.

تلك خلاصة الأطروحات التي يدافع عنها جاكيندوف ويُؤَكِّدُها ما ورد عند بَاحِثَيْنِ آخرين هما: (طلمان وبريجَان)[68] اللذين ذهبا مع الأطاريح التي تقول بعدم الاتصال بين بَاحَتَي الموسيقى واللغة، باعتماد على بعض التجارب التي أتلفت فيها الباحة اليمنى فذهبت الموسيقى وبقيت اللغة، والعكس حاصل أيضاً؛ وإذا صح هذا، فإن هناك انفصالاً مطلقاً بين الكفاية الموسيقية، والكفاية اللغوية؛ إلا أن الباحثين يُقِرَّانِ في آخر بحثيهما بالصلة الوثيقة بين الموسيقى واللغة، كما أن جاكيندوف يعترف بأن الكرة اليسرى من الدّماغ تَتَدَخَّلُ في إنتاج الموسيقى لدى الْخُبَرَاء من الموسيقيين.

هناك حَيْرَة لدى هؤلاء الباحثين، إلا، أنها ليست واردة عند من يتبنَّى النظرية التطورية، والنظرية الأناسية المعاصرة، ونظريات أصول اللغة، والموسيقى المعاصرة؛ كثير من هذه النظريات تجعل الموسيقى أسبق من اللغة،

(68) *Ibid.*, «Musical Parsing and Musical Affect», pp. 126-155.

من حيث إن الغناء البدائي ممهد للغة، والنظم الأوَّلي أساس لإنتاج الغناء التناغمي واللحني؛ كما أن من يسلم بالاتصال بين باحات الدماغ ومَجْزُوءاته يعدل نتائج تلك التجارب[69].

خاتمة

تبين مما سبق أننا اقترحنا تحقيباً كبيراً، تبعاً لتطور العلم، لأنه هو القاطرة التي تَجُرُّ الاجتماعات والإنسانيَّات، مع أننا نعلم أن هناك اقتراحات أخرى متداولة أشرنا إليها؛ على أننا نؤكد أن تلك التفاصيل لا تهمنا كثيراً لأن تطورنا الثقافي والعلمي. . لا يتطابق مع ما حصل في الغرب؛ لذلك، فإننا سننبه إلى ثلاث مراحل من تطور الموسيقى/ الشعر في العالم الغربي لأنها هي ما نجد فيه أنفسنا؛ أولاها مرحلة هيمنة التراث الإغريقي الروماني، وثانيتها انبثاق الأسلوب **التوافقي** في خضم الفترة الكلاسيكية، وثالثتها الاجتهادات الثورية التي تدعى باللاّتوافقية على يد جوستاف ماهلر (1860 ـ 1911)، وريشارد ستروس (1864 ـ 1949)، وديبوسي (1862 ـ 1918).

عرفت الثقافة العربية الإسلامية التراث الإغريقي (الروماني) كما يتجلى ذلك عند المتفلسفة والموسيقيين والبلاغيين. . . من العرب والمسلمين، وما زالت آثاره قوية في الموسيقى التي كانت رائجة في الأندلس ثم في المغرب الأقصى والأوسط والأدنى، وقد بينا ذلك في فصول سابقة. ثم اتصلت بالموسيقى التوافقية فتعلمها بعض المهتمين واقتبسوا منها، ووظفوها فصارت من قبيل الميراث المشترك، وحاول بعض الْجِرِّيئِين منهم الانفتاح على ما حصل من ثورات في الميدان الموسيقي **كاللاتوافقية**.

وإذ الموسيقى والشعر مرتبطان إلى حد كبير، فإن الشعر العربي مر بحقبة طويلة ممتدة من أقدم العصور إلى العهد الحديث، لكنَّه بقي يدور في فلك التصورات القديمة والوسيطة، ثم جاءت حقبة الانفتاح على المستجدات الشعرية/ الموسيقية الحديثة والمعاصرة بدرجات متفاوتة. لهذا، فإننا سنستوحي

(69) Barbara Tillimann and Emmanuel Bigad, «influence of Global Structure on Musical Target Detection and Recognition», International Journal of Psychlogy, 1998, 33 (2)n 107-122.

من إبدالي التوافقية/ اللاتوافقية لتحليل بعض نماذج من الشعر العربي المعاصر.

وبعد،

فإن ما اقترح من تحقيبات يجب أن لا يخدعنا فندعي القطائع المطلقة. ذلك أن سلكاً ناظماً غير مرئي يربط بينها، وهو البنية العميقة اللاواعية المتجذرة في الدماغ/ الذهن البشري؛ وعناصرها التفكير بالمقابل، والتجزيء، والتدريج، والتنظيم، والتوليف؛ فعلى الرغم مما بذله التوافقيون من مجهودات نظرية للتخلص من تعدد التقسيمات وعدم الدقة، والعوامل الماورائية، بالتسوية بين مسافات أنصاف الطنينات الإثنى عشر، فإن التراتبية، والدورية، والتصويرية، والقلب، والعكس بقيت متغلغلة في النتاج الشعري/ الموسيقي. لهذا حاول اللاتوافقيون أن يحطموا بناء أسلافهم، لكنهم في نهاية المطاف بقوا يَدُورُون في فلك الزمان، والفضاء، والتفكير بالمقابل، والتنظيم.

القسم الأول

النظـريــات

الفصل الأول

النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية

تمهيد

تبين لنا من خلال المدخل أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والموسيقى بصفة عامة، وبينها وبين الشعر بصفة خاصة؛ وسنوضّحها الآن في إطار أنموذج الموسيقى التوافقية التي ابتدأتْ تظهر ملامحها آخر العصر الباروكي، ثم اكتملت بنيتها في العهد الكلاسيكي، فاستمرت إلى أن ثار عليها بعض الموسيقيين في نهاية القرن XIX. وفي هذه الحقبة تداخلت الفنون في بعضها مع بعض، مثل الموسيقى والشعر والرواية والمسرح والتشكيل؛ إلاّ أن ما نهتم به، هنا والآن، هو العلاقة بين التحليل الشعري، والتحليل الموسيقي؛ وهي علاقة وطيدة تجعل كُلاًّ منهما يُضِيءُ جوانب من صَاحِبِه.

سيكون سَنَدُنا في تبيان تلك العلاقة الوثيقة كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**»[1] الذي حلَّلَ فيه مؤلفاه الخطاب الموسيقي، ثم قارنا أحياناً بينه وبين اللغة والشعر، باعتماد على مكتسبات النظرية التوليدية التحويلية اللسانية، وعلى السيميائيات، والسرديَّات، وعلى نظرية علم النفس الخاص بالأشكال، وعلى نظرية المجموعات والمنطق، وعلى مستحدثات النظريّات حول الإدراك البصري والسمعي؛ لهذا، فإننا سنقدم للقارئ معلومات حول هذه الأسس، ثم نردفها بتحليل للمفاهيم الموظفة في الكتاب، ثم نعقب عليها، ثم نعلِن عما سنستثمره من تلك المقترحات في بحثنا.
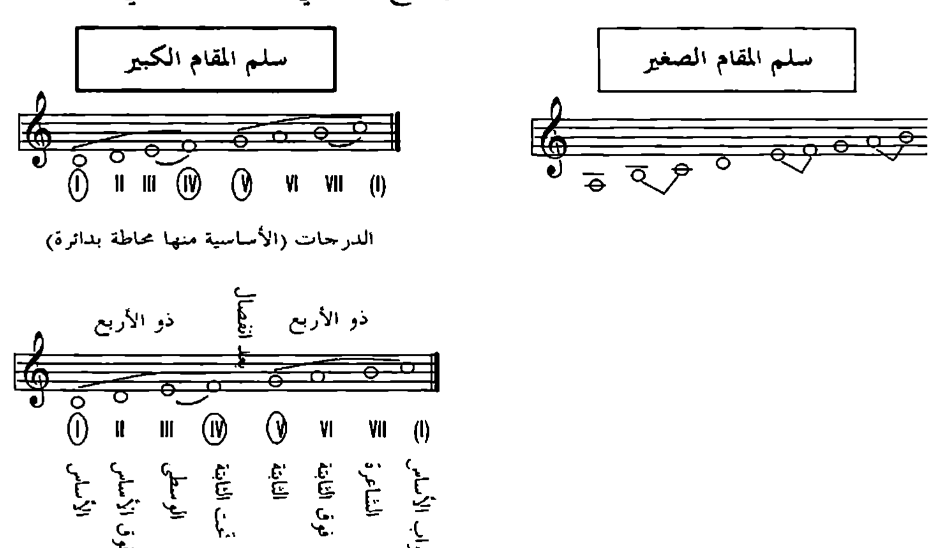
---

(1) لقي هذا الكتاب رواجاً كبيراً لأنه فتح آفاقاً جديدة في التحليل الموسيقي، وفي تبيان العلائق بين الموسيقى وغيرها من الفنون والعلوم، وخاصة علاقتها باللغة وبالشعر. وقد أفادنا في إدراك الأمثلة الموسيقية الأستاذ المختص أحمد عيدون؛ وأما التحليل الإبستمولوجي والمناقشة وإعادة ترتيب بنية الكتاب والتعديلات فالمسؤولية تقع على المؤلف وحده.

1 ـ الأسس المعرفية

يدل العنوان على أن الكتاب خاص بالموسيقى التوافقية؛ لهذا، فإنه يتعين تقديم بعض مبادئها حتى يمكن للقارئ فهم مضمون الكتاب.

أ ـ الموسيقى التوافقية

نشأت هذه النظرية لتخلص الموسيقى من التقسيمات، والتشتت، وكثرة المقامات، الموروثة من الإغريق والرومان؛ هكذا اقترح مقامان: كبير وصغير؛ وَيَحْتَوِي كل منهما على ثماني درجات نغمية؛ منها ما هو أساسي، ومنها ما هو ثانوي؛ الأساسية هي الأولى، والخامسة، والرابعة والثامنة[2] وأما الثانوية فهي الثانية، والثالثة، والسادسة، والسابعة؛ وتوضيح هذا في التخطيط الآتي:



الدرجات (الأساسية منها محاطة بدائرة)

(2) استفدنا من دروس الأستاذ أحمد عيدون، ثم نَمَّيْنَا محصولنا بمطالعات في كثير من الكتب المختصة؛ نذكر من بينها:

-Elizabeth Brisson, *La Musique*, SP: 5. Le Style classique (1750-1830). La Forme Sonate, Belin, Paris, 1993, pp. 129-187.

- Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et Litterature*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990, pp. 183-325.

- André Boucourechliev, *Le langage Musical*, Fayard, Paris, 1993.

بالإضافة إلى أحدث الأبحاث التي سننبه إليها في الفصول اللاّحقة.

الثابتة أو الأساس يكون منه المنطلق وإليه العودة، والمهيمنة هي ذروة التوتر الذي ينحل بالرجوع إلى الأساس؛ ومعنى هذا أن ما يبتدأ به ينبئ بما سيتولد عنه وبما سينتهي إليه؛ وهذه قاعدة عامة تخضع لها الحركات العادية والأعمال العقلانية[3]؛ لذلك تَنبَّه إليها الناس منذ أزمان طويلة يقول أحدهم : «في بداية أغنية نستطيع أن نعلم ما سيأتي؛ لكننا، ونحن نسمع الصوت الأخير، نفهم كل ما سبق»[4]؛ وعليه، فإن الموسيقى التي دعيت بـ(التوافقية) تساير القوانين الطبيعية من حيث سريان النواة في كل ما يتولد عنها سريان الروح في الجسد، والصّبغيات في أبناء الأب الواحد؛ وكل سريان له نهاية، وصيرورة لها توقف، بعد مراحل عديدة.

1 ـ الشكل السوناتي

تولد، عن تجميع الشَّتَات الموسيقي الإغريقي الروماني في مقامين، الجنس السوناتي الذي مر بمراحل عديدة من التطور إلى أن اكتسب هيأته القانونية المتعارف عليها فصار جنساً تدخل تحته أنواع[5]؛ مثل السوناتة، والليدة، والمنيوتة، وسكيرتُوزَة، والروندة. . .[6]؛ تكون كلمات الليدة المغناة لأشهر الشعراء، وتتألف الروندة من عدة مقاطع ولازمة تتكرر إثر كل مقطع، وأما الفُوجة أو المطاردة فيتعقب فيها صوت صوتاً آخر.

إلا أن ما شاع وصار نوعاً لأصناف أخرى هو الشكل السُّوناتي التي يتكون من عدة حركات في علاقة مع النغمة الأساسية، ومع درجة السرعة؛ وهو يتألف من عدة حركات؛ الحركة الأولى سريعة تسبقها أحياناً مقدمة بطيئة؛ والحركة الثانية ثقيلة غنائية في شكل ليدة ذات جزأين أو ثلاثة (أ ب أ)، أو في موضوعة ذات تنويعات انطلقت من الثابتة أو مما تحت الثابتة؛ والحركة الثالثة صاحبة ثلاثة أزمنة، وهي المنيوتة التي ظهرت في القرن السابع عشر، ثم أدمجت في

---

(3) تناول علم النفس المعرفي هاته البنيات بالمفاهيم الآتية:

- Schemata - Scripts - Frames - Mental Models.

(4) A. Boucourechliev, *op. cit.*, p. 34.

(5) E.Brisson, *op. cit.*, pp. 146-170.

(6) - A. Boucourechliev; *op. cit.*, SP. «La Forme- Les Formes,» pp. 62-72.

- F. Escal, *op. cit.*, «Formes Musicales, Formes Litteraires,» pp. 158-182.

السَّويتة (المتتالية) وهي قطعة موسيقية ذات مقياس ثلاثي في أسلوب خفيف عُوِّضَتْ بالسكيرتوزة؛ وأما الحركة الرابعة فهي نهائية وسريعة تكون بمثابة الروندة.

يتألف الشكل السوناتي من العرض والتطوير، وإعادة العرض، والذيل؛ أو قل طرح القضية، وتفصيل عناصرها، بما يقتضيه من تقابلات وتضادات، ثم إنجاز توليف للقضية ونقيضها؛ أو إنها عبارة عن وضع مشكل، فالبحث له عن حل، فحدوث حل أو تعذره؛ ومعنى هذا أن هناك مراحل ثلاثاً: بداية ووسط ونهاية؛ أي نشأة التوتر فعُنْفُوَانُهُ فَحَلُّه[7] مثل الشكل السوناتي مَثَلُ الحكايات الأسطورية والواقعية، بما تحتويه من توتر واسترخاء، والشعور بالحاجة ومحاولة إشباعها.. مع ما يتطلبه هذا الإشْبَاع من أشخاص وأعمال..؛ الشكل السوناتي، إذن، شبيه بالحكايات.

2 ـ عناصر البنية

أ ـ المكرورة

الشكل السوناتي، إذن، بنية ذات مكونات عديدة؛ أولها **البداية** التي يمكن أن تسمى بـ(النواة)، أو بـ(الخلية)، أو بـ(المكرورة)، أو بـ(الجملة)؛ ومهما اختلفت التسميات فإن تحديده يكون كالآتي: رسم موسيقي، أو لحني، أو إيقاعيّ، يمكن أن يطوّل أو يُقَصَّرَ من قبل الموسِيقِيِّ بأية كيفية ولأية وظيفة[8] فإذا ما طورت البداية، فإنها تكون خلفية لكل ما يتولَّد عنها، ودَماً تجري في عروقه، مما يجعل الصلات قوية بين أجزاء اللحن. وهذا التطوير يجعل الأحداث متتابعة يختلف بعضها عن بعض؛ والمهتمون يطلقون على الحاصل من هذه الصيرورة **اسم الحقبة** كشأن المؤرخين؛ وأقل ما تتكوَّنُ منه الحقبة الموسيقية نغمتان مختلفتا الدرجة؛ لذلك فإن النَّغمة المجزأة الواحدة لا تسمى حقبة؛ إلا أن بعض الموسيقيين من العرب يستعملون (الجملة) مرادفاً لها؛ وسواء استعملنا **الحقبة** أو **الجملة**، فإن ما يجمع بينهما هو **الزمن**، **والتعدد**،

(7) هذه معلومات معروفة جداً لدى المختصين؛ إلا أننا قدمناها، لأن تحليلاتنا المقبلة سَتَنْبَنِي عليها.

(8) هذا هو تعريفه في المعاجم اللغوية والمختصة.

والاختلاف، والترابط؛ وهذه الخواص تشترك فيها اللغة والموسيقى والتاريخ[9] .

ب ـ الموضوعة

أما المكون الثاني فهو الموضوعة التي عرفت بأنها شَذْرَةٌ لحنية أو إيقاعيّة يُبْنَى عليها عمل موسيقي؛ ويعني هذا أنها نواةٌ معينة تُقَلَّبُ في صور مختلفة[10]، مما يبقي العلاقة وثيقة بين البداية والنهاية، إذ هذه ليست إلا تنويعات على لحنها وإيقاعها ومقامِها وَسُلَّمِها وتناغمها؛ وقد مثل لها بالشكل الآتي: أ + أ + أ +أ . . ؛ ويقع هذا التحويل بالتمطيط، والتقدم، والتمديد، ونقل الوضع، والمحاكاة، والحوار، والتشتيت؛ وبناء على هذا، فهي شبيهة بالموضوعة في الميدان اللغوي، بل يرى بعض الباحثين أنها اقْتُبِسَتْ منه، لأنها كانت تسمى فكرة أو جملة؛ إلا أنّ الموسيقيين يُلِحُّون على أنها تتألَّف من مكرورات تتكون من خلايا لحنية تنتظم في حقب؛ وقد تكون طويلة أو قصيرة، مثل موضوعة السمفونية الخامسة لبتهوفن. ومهما كان عِظَمُهَا، فإنها عبارةٌ عن إعادة الكتابة للنواة بالآليات التي أشرنا إليها. ولعل خير ما يمثل به هو السمفونية الرعوية.

جـ ـ توليف

يتكون اللحن من نواة الْخَلِيَّة فمكرورة كما يتألف من ثلاثيات كبرى أو ثلاثيات صغرى؛ وما يتحصل من هذا كله يدعى التوافق[11]؛ وقد صنفت التوافقات بالنظر إلى درجة التوتر التي يحدث عنها؛ أولها التوافق التام، وهو نتيجة اجتماع ثلاثية كبرى وثلاثية صغرى، وهو في غاية الاستقرار؛ وثانيها توافق السباعية ذو الأربعة أصوات الذي يحدث توتراً يحتاج إلى حل لِيَرْجِعَ الاستقرار؛ وثالثها توافق السابعة الناقصة الذي يجزئ السُّلَّم إلى أربع ثلاثيات صُغرى، وهو

(9) المعلومات الموسيقية معروفة لدى المختصين والمهتمين، لكن ما نبتغيه نحن هو الإلحاح على الاشتراك.

(10) الموضوعة مفهوم متداول في كل الكتب المعاصرة الخاصة بالدراسات الموسيقية، وفي الكتب التي تتناول تحليل الخطاب؛ وهي تتداخل مع مفاهيم أخرى، مثل التكرار والتنويع.. والتناص.
Voir, Françoise Escal, *op. cit.*, pp. 1-34.

(11) بعد الْمُفَاضَلَة بين المفاهيم: التناغم والتوافق والتوليف، اخترنا التوافق لترجمة Tonality (E), Tonalité.

في غاية القلق مما يتطلب حلاً مَّا؛ ورابعها توافق التاسعة المكون من خمسة أصوات؛ وهو غير مستقر أيضاً.

د ـ التوتر والحل

هكذا يكون في القطعة الموسيقية توتر يحتاج إلى حل ليعود الاستقرار؛ الدرجة الأساسية تمثل الاستقرار، والدرجة الثابتة تعكس التوتر وغالباً ما تُتَمَّمُ بالسّابعة؛ وأما ما تحت الثابتة فإنها توحي بالاسترخاء؛ وعليه، فإن الدرجات القوية هي: I, V, IV؛ ما يقع الحل عنده يدعى المحط أو القفلة؛ وهو صيغة لحنية أو تناغمية أو صوتية تستخدم لختم قطعة موسيقية، وهو يقوم بدور أساسي في الموسيقى بصفة عامة، وفي الكلاسيكية بصفة خاصة؛ وهو أنواع عديدة؛ منها المحط الكامل الذي ينطلق من الأساس إلى الثابت فإلى الأساس: I, V, I، الذي يُكَوِّنُ نهاية الجملة الموسيقية في التناغم التوافقي؛ ومنها المحط الناقص الذي يبتدئ بالأساس وينتهي بالثابت: I, V؛ ومنها المحط المائل الذي يتهاوى من تحت الثابت إلى الأساس: IV, I[12]؛ وهناك تلوينات أخرى سنتعرَّض إليها حين يأتي وقتها.

ب ـ علم النفس لإدراك الأشكال

إذا كانت الموسيقى تكون احد مصادرهما الأساسية، فإن نظرية علم النفس الخاص بدراسة الأشكال كانت حجر الزاوية في بناء كتابهما؛ وقد أشارا مِراراً إلى هذه النظرية حيث تحدثا عن المبادئ العامة التي خلف القواعد التفضيلية، واعتبارهما التجزيء الموسيقي حالة خاصة منها. نَشَأَتْ هذه النظرية[13] في الثلث الأول من القرن العشرين من قبل علماء أَلْمَان متعددي التخصصات، ثم صارت تراثاً مشتركاً أَثَّرَ في كثير من النظريات المعاصرة؛ مثل البنيوية ونظريّات الأنساق ونظريّات الاستعارة والنظريّة الموسيقية؛ ومبدؤها الأساسي رَفْضُ عزل الظواهر والنظر إليها في تشتت؛ وقد نشأ إلى جانبها النظرية الظاهراتية التي تهدف إلى

(12) يقرأ من اليسار إلى اليمين حفاظاً على المصطلح العالمي؛ انظر توضيح هذا في الفصل اللاّحق.

(13) أثرت هذه النظرية في كثير من الميادين؛ لذلك فإنها صارت مقولة متداولة في معاجم اللغة وفي المعاجم المختصة وفي الموسوعات العالمية. انظر، مثلاً:

Jean-François Dortier, *Dictionnaire des sciences humaines*, Delta, 2007, pp. 253-257.

دراسة «جواهر» الظواهر لاستخلاص الصفات المشتركة المجردة. وقد سمحت النظرية الجشتالطية باكتشاف قوانين الإدراك، وخصوصاً ما يحصل منه بحاسة البصر؛ ومن هذه القوانين أن **القوي يتغلب على الضعيف**، وأن **الإكمال للأشكال واجب** بقياس على شكل معروف، وأن **العناصر القريب بعضها من بعض يجب** أن تربط، وأن **المتشابه منها يجب أن يُجَمَّع**؛ أي أن القوانين الإدراكية هي: **القرب، والتشابه، والتناظر، والإكمال**. وقد أضاف إليها آخرون **التوازي**، ثم طورها علماء النفس المعرفي بـ(**نظرية الخواص للتعرف على المشتركات والمميزات**) فحللوا وركبوا وشجروا وقاسوا[14]. وقد استفاد المؤلفان من كل هذا، وخصوصاً أن بعض المسْهمين في هذه النظرية كانوا يمثلون بالموسيقى، مبينين كيفية إدراكها، بالنظر إلى البِنْية الشاملة التي تحتوي على اللحن جميعه، ومنبهين إلى أن نقل اللحن لمقطع موسيقي هو طريق لتحويل السطح الموسيقي.

جـ ـ الفلسفة التطورية

شاعت نظرية فلسفية علمية في القرن التاسع عشر دعيت بـ(التطورية)[15]. وقد تأثر بهذه النظرية علماءالحياة[16]، والسيميائيون[17]، ومؤرخو الآداب[18]، وفقهاء اللغة، ودارسو الأناسة، ثم خبت جذوتها إلى أن أُوقِدَتْ في المنتصف الثاني من القرن العشرين فصارت نواة كثير من العلوم، مثل اللسانيات، والرياضيات، والسرديات، والتشكيليات، لكن في مفاهيم أخرى وبتعديلات ملائمة لكل ميدان[19]؛ هكذا صارت النظرية اللسانية، والنقدية، والسردية، تفرق بين البنية السطحية والبنية العميقة، وتتحدث عن تحويل نواة صغيرة إلى محدثات عديدة؛ وبهذا صار مفهوم التحويل أساسياً، لكنه ذو ظلال معنوية متعددة بحسب دلالتها اللسانية أو الرياضية أو السردية أو التشكيلية أو الموسيقية؛ لكن هناك نواة

---

(14) Stephen K. Reed, *Cognition.Théories et applications*, (SP.2. La reconnaissance des formes), de Boeck, Bruxelles, 1999, pp. 31-68.

(15) .Jean-François Dortier, *op cit.*, pp. 224-225

(16) Ibid., op. cit., (Darwinisme), pp. 126-129.

(17) صَاغ پرس دَلِيلِيَّتَهُ (ت. 1914) بتأثير هذه النظرية.

(18) هذه المنهاجية كانت متداولة لأيام طه حسين وتلامذته.

(19) شاعت بمفاهيم: الدينامية، والتحويل، والكارثة.

دلالية قارة هي الشكل الجديد الذي يتجلى فيه المحول[20] وهو محكوم بآليات متعددة متعارف عليها ملزمة أحياناً للمحول ومُتيحة له الحرية أحياناً أخرى؛ إذ التحويل في الرياضيات والموسيقى لا يطابق التحويل في التعابير اللغوية؛ ما يَعْنِينا نحن هو التحويل على مستوى البنيات السيميائية العميقة وعلى المستويات السطحية في النصوص الشعرية وفي القطع الموسيقية بصفة أساسية، وفي اللوحات التشيكلية للاستئناس وضرب المثال.

المهتم بالتحليل النصي والموسيقي والتشكيلي يجد الآليات نفسها تتحكم في وجودها؛ لكننا سنحرص على سَكِّ مفهوم خاص بكل ميدان؛ فنقترح للعلائق الداخلية والخارجية في القطع الموسيقية (**التلاحن**)، وبين الرسوم (**التراسم**)، وبين النصوص (**التناص**)، ولِلْوَشَائِج بين الموسيقى والرسم والأدب. . . (**التَّفَانُن**)[21]. وهكذا، إذ اعترف أحد قيادي الشعراء بأنه لا يقول إلاَّ المعاد والمكرور، فإن أحد نُبهاء الرسامين أكَّدَ بأنه لا يفعل إل أن يعيد صنيع غيره: «ما هو الرسام؟ إنه مجمع لما يريد أن يتكون في مجموعة مُنجِزاً لوحات يحبها عند الآخرين. هكذا بدأت، ثم أصبح هذا شيئاً آخر»؛ والمثال الدال هو لوحة: «وصيفات فلاسكيز وما أدخل عليها، من تعديلات وتحويرات ونقص في لوحات أخرى، حتى بلغت خمسين»[22]؛ ومثل هذا حصل في الميدان الموسيقي الذي شَاعَتْ فيه (تنويعات على موضوعة)، وفي المجال الهندسي، وفي الميدان الأدبي، حتى إنه صار من المتداول بين المهتمين أنّ هناك مشتركاً بين كل الفنون في كل العصور وفي كل الثقافات.

بين كل الفنون **تشابه عائلي** بالمفهوم الفلسفي، وتَقَاطَعٌ في إطار نظرية شبه المجموعات؛ أي تجميع بين بنيات ذات عناصر مشتركة تقل أو تكثر؛ وقد جاء العلم المعرفي بمنهاجية تأخذ بتضافر العلوم لتعزيز العلائق بين العلوم المختلفة لأن الكفايات المتنوعة من لغوية، وموسيقية، وبصرية، وسمعية، ذات فضاءات مشتركة في الدماغ/ الذهن البشري.

---

(20) التحويل: .(Transformation) تراجع المعاجم اللغوية والمختصة؛ انظر:

- A.J. Greimas. J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage*, Hachette Université, Paris, 1979, pp. 399-402.

(21) سنزيد هذا إيضاحاً في الجزء الثالث.

(22) F. Escal, *op. cit.*, p. 143.

2 ـ المفاهيم

يتبين مِمّا سبق أن المؤلفين استحضرا كل مكونات الموسيقى التوافقية، ومبادئ نظرية إدراك الأشكال، وأسس الإبدال التطوري، ومكتسبات العلوم المعرفية، لِتأليف كتابهما الذي أقاماه على المفاهيم الآتية: البنية التجميعية (التجزيء)، والبنية الوزنية، والاختزال للمسافة الزمنية، وللتّمطيط، وعلى القواعد التي تحكم التجزيء، وبنية الوزن، والمسافة الزمنية، والتمطيط؛ وهي نوعان؛ إحداهما قواعد ذات تكوين سليم، وثانيتهما قواعد تفضيلية.

أ ـ الاختزال

مفردة الاختزال ذات معان متعددة، لكن بعض هذه المعاني صار مفهوماً، وهو المعنى الرياضي الذي يعرف بأنّه إحلال شَكْلٍ صغير أو بسيط أو سهل مَحَلَّ شكل كبير أو معقد أو صعب[23]؛ وهذا المعنى الرياضي هو الذي وظف في التحليل الموسيقي. ذلك أن القطعة الموسيقية تُطَوَّرُ من نواة بآليات معروفة مما يجعلها تحتوي على أحداث أساسية وثانوية، فَتَتَّسِمُ بالشساعة والتركيب والوعورة، فيصعب إدراكها والتعرف على مراميها؛ وحينئذ، فإنَّ المستمع المرتاض يلجأ إلى نَسَقَيِه السمعي والبصري ليختزلها إلى فِقَرٍ، فإلى جُمَلٍ، فإلى موضوعات، فإلى حوافز، فإلى خلايا، فإلى نواة، باعتماد على إبعاد الأحداث التي ليست بذات أهمية في كل مرحلة حتى يُبْقِيَ على ما يُكَوِّن العمود الفقري للمقطوعة أو نواتها؛ أو الاحتفاظ بالدرجة الأساسية والثابتة وما تحت الثابتة في مرحلة أولى، وبالأساسية والثابتة في مرحلة ثانية، وبواحدة منهما في مرحلة ثالثة.

يعتقد المؤلفان أن نَظَرِيَّتَهُمَا الاختزالية يمكن أن تترجم قواعدها إلى لغة المجموعات الرياضية، أو إلى نظرية الشبكة الدلالية[24] مما يجعل صنيعهما يتسم بالتداخلات والحذف[25]، وهذا ما يناقض شروطهما في الشجرة، من حيث ضرورة التراتب وعدم التداخل، والانعكاس؛ وخروجاً من هذا المأزق اقترحا

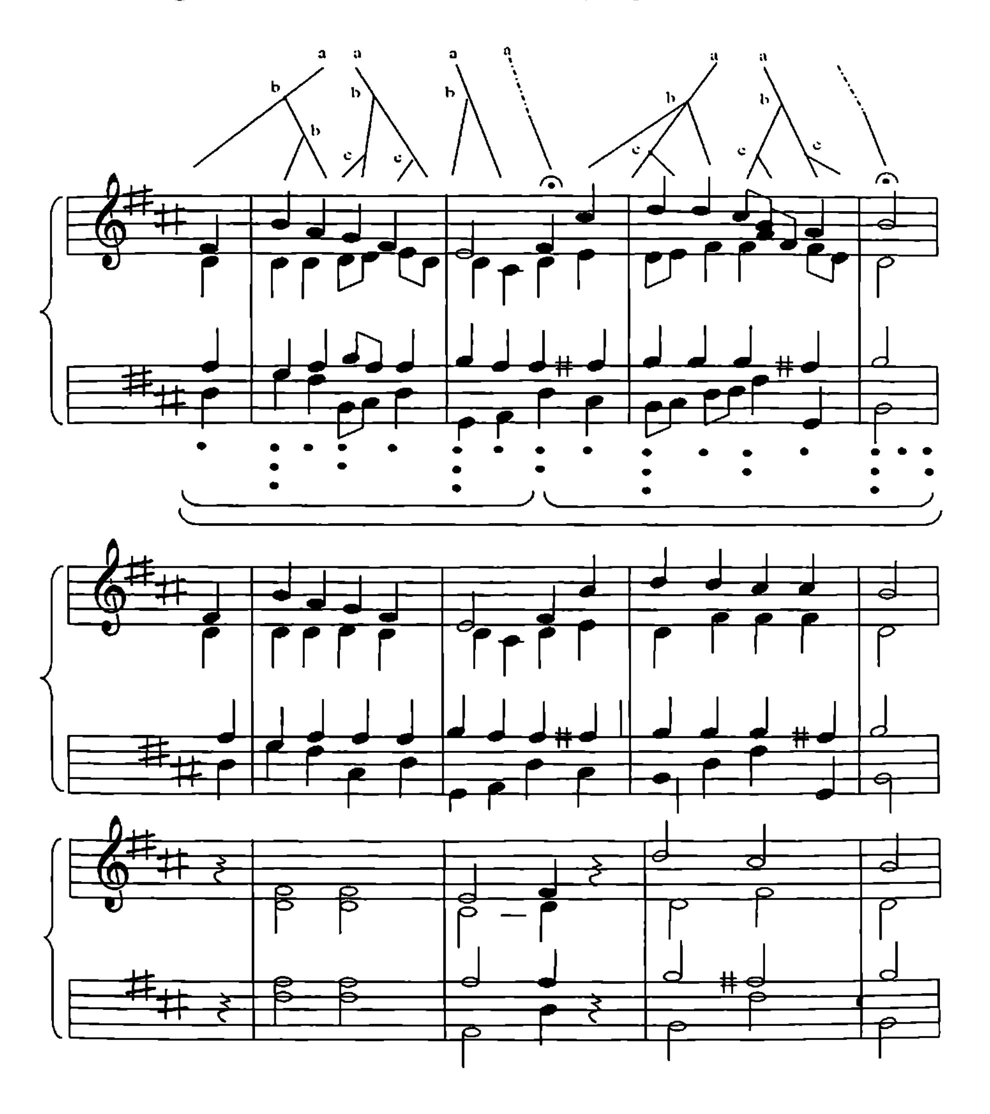
---

(23) في المعاجم اللغة العادية والمختصة هذا التعريف. (الاختزال) :Reduction
Voir, A.J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, pp. 309-310.

(24) F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit*p. 49.

(25) *Ibid.*, pp. 55-62.

مفهومي البنية التجزيئية العميقة التي ليس فيها تداخل أو حذف وتعكسها الشجرة، والبنية التجزيئية السطحية التي هي مكان التداخلات والتقاطعات وأنوع الحذف.



تتأسّس عملية الاختزال، إذن، على أسس موسيقية، ورياضية، وفلسفية، ولسانية؛ ومع ذلك، فإن المؤلفين يعترفان بأن عَمَلِيَّةَ التجزيء ليست محكومة بقواعد صارمة لذلك يمكن أن تختلف من محلل إلى آخر؛ يقولان: «يمكن للقارئ أن يتفطن إلى أن صيغاً بديلة ممكنة، وأن خللاً مًا في مظهر من النظرية

غالباً ما يعالج بِبَعض التعديلات البسيطة»[26]؛ ومما يقلل من الاختلاف تَعْدَادُ المقاييس، مثل طبقة الصوت، واستقرارها، وخصوصاً الطبقة الأولى والأخيرة، ومثل البنيات التجزيئية والبنيات الوزنية؛ البنيات التجزيئية تقسم المقطوعة إلى ما ذكرنا سابقاً، والبنيات الوزنية تفصل المسافات الزمنية إلى نقرات متساوية؛ «ونتيجة لذلك، فإن المكونات التجزيئية والوزنية تؤدي وظيفتين مزدوجتين لتشييد الاختزال: تُجَزّأُ الموسيقى إلى مجالات إيقاعية، وفي هذه المجالات تقديم مقاييس إيقاعية لمساعدة مقاييس الطبقة لتحديد الأهمية البنيوية للأحداث»[27] .

إلا أن هذا التجزيئ لا يعني الفصل التّام بين الأجزاء، إنما يكون هناك اتصال وتجاورٌ بين الحدود كما تقتفي ذلك نظرية الحركة؛ هكذا يحدث التقدم من: I, V، ومن: V, I، بحيث كل مرحلة تهيئ لما يليها في اتصال وثيق، نحو التوتر أو الاسترخاء.

ب ـ البنية التجميعية (التجزيئية)

عَبَّرْنا فيما سبق بالاختزال أحياناً وبالتجزيء أحياناً أخرى كأنهما مترادفان؛ وعملية التجزيء إنسانية يقوم بها الإنسان حينما يواجه سلسلة من العناصر أو متوالية من الأحداث مُعَقَّدة[28]، والمدخَل الموسيقي هو من هذا القبيل، إذ يحتوي على متواليات من الدرجات الصوتية، ونقط البداية، والمدة الزمنية، ودرجة الصوت الآلي، والإنساني، والظلال؛ ولا يفهم الإنسان المقطوعة إلا إذا أدرك كل هذه المكونات، ثم نفذ إلى أعماقها، فرتَّبَها بما يقتضيه الترتيب من رأس مهيمن على غيره بحسب ما هو متداول في التشجير منذ فورفوريوس، كما تحتوي المقطوعة على مجال مهيمن على مجالات فرعية واضحة الحدود أحياناً كثيرة، ومتداخلتها أحياناً أخرى، كما تعكس بعض السوناتات الكلاسيكية هذا الوضع.

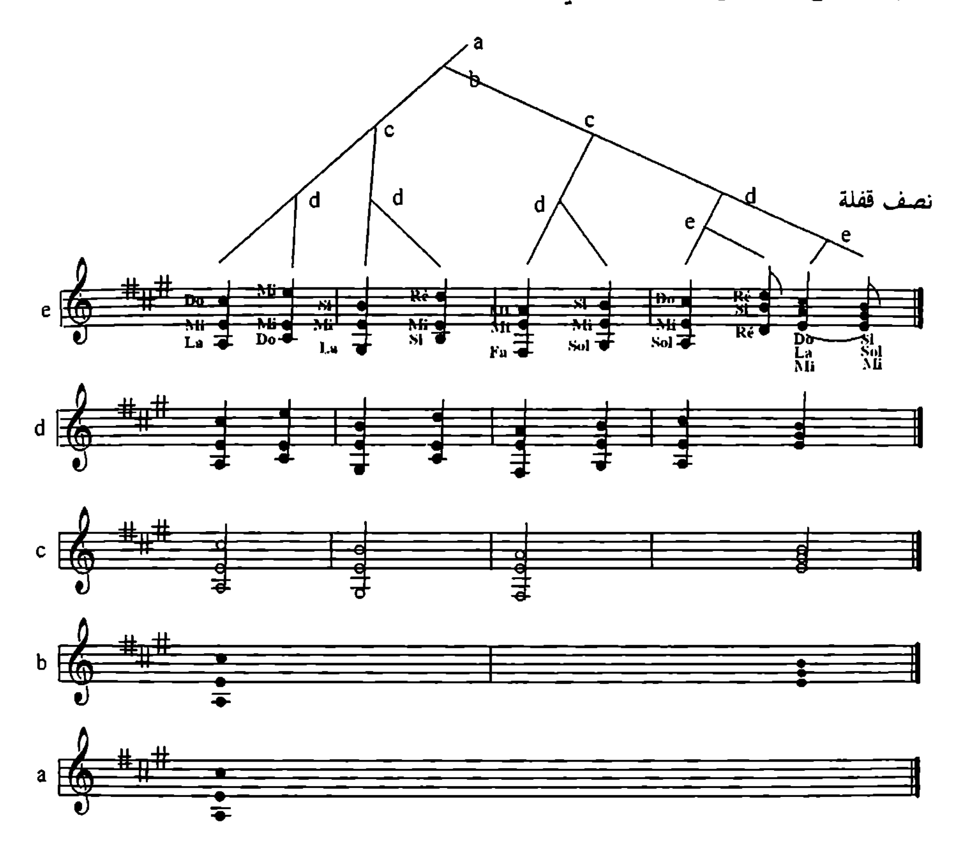
التجميع عبارة عن تجزيء وسيط إيقاعي إلى أجزاء، وكل جزء منها إلى أجْزَاءٍ مع تَحَيُّز نسبي لكل جزءٍ واحتوائه على ذروة تحيط بها مجالات؛ وقد يزال ما لا

(26) *Ibid.*, pp. 36.

(27) *Ibid.*, pp. 119.

(28) *Ibid.*, pp. 13-16.

أهمية له إلى أن يبقى ما هو أساسي، وتدعى هذه العملية بالاختزال كما رأينا؛



وقد يضاف إلى ما هو أساسي ما هو ثانوي فيحصل تطوير بنيوي للوسيط الموسيقي؛ إلا أن التجزيء له شروط وقواعد تُكوِّن **نحوه الخاص**؛ ومن الشروط عدم التداخل، والانعكاس؛ ومن القواعد أن تكون:

1 ـ المتواليات متجاورة بالفعل أو بالوصل.

2 ـ المتجاورات تكون مجموعة.

3 ـ المجموعات الكبيرة تحتوي على المجموعات الصَّغيرة.

4 ـ احتواء مجموعة ج 1 على كل مجموعة ج 2: ج 2 ⊆ ج 1.

5 ـ تجزيء مجموعة ج 1 إلى مجموعات صغيرة.

تلك هي قواعد التكوين السليم للتجزيء؛ وهي مستقاة من النظرية

الجشطالتية ومبادئها، مثل المجاورة واحتواء الكل للأجزاء، ومن نظرية المجموعات الرياضية ـ المنطقية التقليدية التي تجعل من مبدأ الاستقلال شرطاً ضرورياً؛ إلا أنهما وجدا المتْنَ الموسيقي يتأسس على التداخل والحذف، فأقرّا بأن: «هذا الوضع مشترك في الموسيقى التوافقية، وخصوصاً المقطوعات التي تحتوي على «التطوير» مثل حركات الشكل ـ السوناتي التي تتسم بالاستمرارية التي تحطم الحدود مما يحرم المقطوعة من الوصول إلى نقطة التَّمَام الإيقاعي»[29]؛ وأمام هذا الوضع المحرج التجآ إلى تخريجات، لكنها بقيت تدور في فلك المنطق القديم مع ما يقتضيه من قانون **التّعادل**، وقانون **التعدية**، مما لم يستطع كسر الحلقة المفرغة. لهذا اضطرا أن يقترحا قواعد تفضيلية لترجيح تجزيء على تجزيء من بين تحليلات ممكنة منطقياً.

اعتمدا في وضع القواعد التفضيلية على مبادئ النظرية الجشطالتية التي تعتمد في إدراك الأشكال وتصنيفها على المسافة فيما بينها من حيث القرب، والبعد، والتساوي، والحجم، والمشابهة، وعلى النظرية الإداركية التي تركز على استجابة الجسم الإنساني للحوافز الخارجية والْمُماثلة باعتماد على خبراته السابقة؛ وهكذا، فإن المستمع المرتاض يدرك أولاً ما دعواه بالتفضيل المحلي الذي يتجلى في بنيات البداية، **والتَّمَفْصُلَ**، ويدرك ثانياً ما سمياه بالاعتبارات الشاملة، مثل التناظر، والحافز، والموضوعة، والتوازي. وتلك القواعد هي[30] :

1) تجنب بِكل قوة التجميع الذي يحتوي على حدث واحد، لكن اِرْبِطه بحدث آخر، أو أحداث مجاورة.

2) تجنب تحليل المجموعات الصغيرة المكونة من حدث أو حدثين لئلا يقع التداخل بين المجموعات فتختلط الحدود، لكن اعتمد على الانتقالات المميزة بالامتداد وتنوع الصوت، ونموذج التمفصل، وطول الرمز.

3) اعتمد على ما يحدث من تغيرات في المكونات المذكورة قبل.

4) احرص على تقوية التأثير بجعل المجموعات متضافرة، مع منح الوسط تأثيراً أقوى.

---

(29) *Ibid.*, pp. 30-36; 37-38; p. 40; p. 43; p. 50; pp. 55-62; pp. 121-123.

(30) *Ibid.*, pp. 43-45-49.

5) فضل المجموعات التي تجزأ إلى قسمين متساويين ليحصل التناظر.

6) فضل تكوين أجزاء مجموعات متوازية.

7) فَضْلِ البنية التجميعية الناتجة عن مسافة زمنية مستقرة و/ أو اختزال تمطيطي.

تلك هي قواعد التكوين السليم للبنية التجميعية التي هي التجاور، والمجموعية، والاحتواء، والتفريع؛ وهذه هي قواعد التفضيل التي هي المجموعية، والاستقلالية، والتغير، والتناظر، والتوازي، واستقرار الحدث؛ لكن هذه القواعد جميعها لها استثناءات كثيرة ناتجة عن التداخلات، وأنواع الحذف، مما يجعلها غير ملزمة؛ ومع ذلك فإنها مفيدة في التجزيء لتلمس معرفة المكونات والأوزان والإيقاعات.

جـ ـ البنية الوزنية[31]

أساس البنية الوزنية هو النَّقْرة، وما يحدِّدُ المسافة الوزنية القاعدية التي تحصل من تجزئة المقطوعة الموسيقية إلى أقسام متساوية من حيث المدة الزمنية يدعي **المقياس** الذي تسند إليه رموز موسيقية ذات قيم زمنية معينة كأن يكون الأمر هكذا: 2 للبيضاء (𝅗𝅥)؛ و4 للسوداء (♩)؛ و8 لذات السن (♪)؛

و 2/4 ← عدد الزمن، ← قيمة الزمن ؛ أي أن زمنين في كل مقياس،

وأن قيمة زمن المقياس هو السوداء؛ وعليه، فإن المسافة الزمنية (الامتداد ـ الزمن) تحتوي على نقرات قوية ونقرات ضعيفة؛ والنقرات ذات القوة لها درجات: قويّة جداً، وقوية، ومتوسطة، وضعيفة، وضعيفة جداً؛ ودرجات القوة والضعف لا تكون إلا في تراتب مقياسي، كأن يكون المقياس ثنائياً أو ثلاثياً أو رباعيّاً؛ فإذا كان ثنائياً فإن النقرة الأولى تكون قوية والثانية ضعيفة؛ وإذا كان ثلاثياً فالأولى قوية والثانية والثالثة ضعيفتان، وإذا كان رباعياً، فالأولى والثالثة قويتان، والثانية والرابعة ضعيفتان.

لقد اقترح المؤلفان، كالعادة، مبادئ جزئت إلى قواعد التكون السليم، وإلى

---

(31) *Ibid.*, pp. 68-104.

قواعد التفضيل؛ تعني الأولى تحديد مجموعة بنيات وزنية ممكنة، والثانية تعيين البنيات الوزنية الأكثر استقراراً في البنية السطحية؛ والأولى[32] هي:

1) كل نقطة بداية يجب أن تجتمع مع نقرة على المستوى الأصغر للبنية الوزنية.

2) كل نقرة في مستوى معين يجب أن تكون نقرة على كل المستويات الصغرى.

3) النقرتان القويّتان تفصل بينهما نَقرة، أو اثنتان، أو ثلاث ليس غير.

4) كل مستوى وزني يجب أن يتكون من نقرات بينها فضاء متعادل؛ وأما الثانية[33] فهي:

1. التوازي: حينما تكون هناك مجموعات أو أكثر أو أجزاء من مجموعات يمكن اعتبارها متوازية.

2. البداية بالنقرة القوية، على الحدث ـ الدرجة، أحسن من الصمت.

3. الأحسن أن تكون النقرة على المستوى الأول قوية متوافقة مع الحدث ـ الدرجة.

4. الأحسن أن تكون النقرات على مستوى أقوى من مستوى آخر.

5. الأحسن أن تكون النقرات القوية على بداية العلامات ذات المدة الطويلة.

(𝅗𝅥) أطول من (𝅘𝅥)؛ إذ الطول له دور أساسي في القوة.

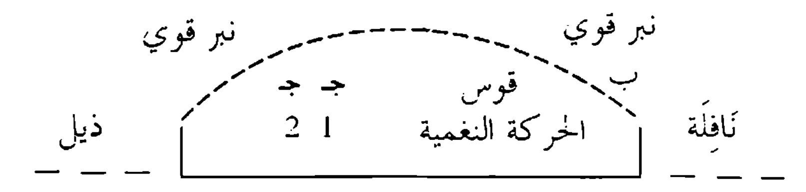
6. قواعد أخرى، هي تأثير الصوت الأثخن، والمحط، والتعليق، واختزال المسافة الزمنيّة.

إلا أن الباحثين يأتيان بعد هذا بتنويعات على التكوين الجيد للقواعد الوزنية لأنها خاصة وليست بعامة، مُقِرّين أنها تخالف المتعارف عليه من الموسيقى التوافقية الغربية الكلاسيكية مما يحتم البحث عن قواعد خاصة بالموسيقات

(32) *Ibid.*, pp. 69-74.

(33) *Ibid.*, pp. 74-85.

الأخرى، وبالشعر[34]؛ فإذا كان هناك تماثل بين بعض البنيات الإيقاعية، فإن هناك اختلافاً في أخرى. ذلك أن قارئ الشعر العربي يعثر على البنية الآتية[35] :



مثلما هي موجودة في كثير من الأشعار؛ لكن المثال الآتي يطرح عدة إشكالات[36] :

	(1)				(2)				(3)				(4)			
النبر البنيوي :	ب	(1)		جـ	ب	(2)		جـ	ب	(3)		جـ	ب	(4)		جـ
المقياس :	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•			•
التحليل الوزني:	•		•			•		•	•			•	•			•
قوة النبر :	•		•			•		•	•			•				

يتبين من هذا أن نقرة واحدة أو نَقْرَتَيْنِ تفصل بين القويتين، إذ القاعدة تقول : لا يتجاور نبران قَوِيَّان؛ أن هناك نبراً قوياً يكون أولاً، وثالثاً، أو ثانياً، ورابعاً، أو أولاً ورابعاً؛ لكن الأوزان الشعرية بخلاف هذا : (ـــ ـــ ∪)؛ (ـــ ـــ ـــ)؛ (ـــ ـــ ـــ ∪)؛ كما أن المقياس الرباعي لا يسمح بوجود ثلاثة، وباثنين أيضاً؛ وسنناقش هذا بتفصيل في مدخل الجزء الثالث (الآلة والمتن).

مهما كانت نسبية قواعد البنية الوزنية، فإن بعضاً منها، مثل أهمية الحدث - الدرجة، والطول الزمني، وثقل الصوت، والمحط، والتّوازي، والتماثل تُكَوِّنُ معالم يهتدى بها لتمييز الإيقاع الضعيف من القوي.

(34) *Ibid.*, pp. 96-104.

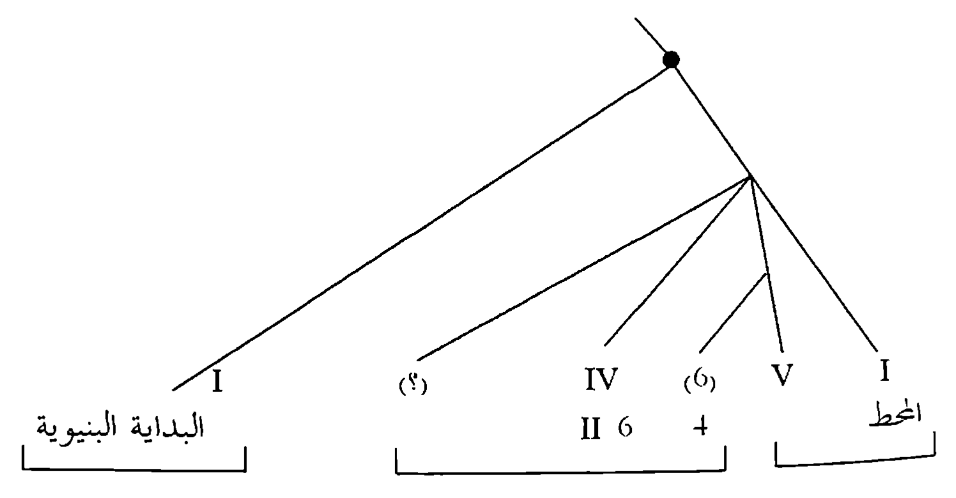
(35) *Ibid.*, pp. 31-35.

(36) *Ibid.*, pp. 32.

د ـ الاختزال التمطيطي[37]

في كل مقطوعة يكون هناك منطلق، وذروة، ونهاية؛ أو بداية التوتر وقِمَّةَ التوتر والحل؛ وتدعى هذه الصيرورة بالتمطيط؛ أي كيفية تلقي المستمع المرتاض لحكاية المقطوعة بمراحلها المعتادة، لكنها إيقاعية؛ لهذا، فإنها يمكن أن تجزأ إلى جهتين وبؤرة؛ إحداهما تتضمن التوتّر، وثانيتها الاسترخاء؛ يكون التوتر في حالة تأجيل النبْر، وأما الاسترخاء فيكون في حالة التنفس بعد استرسال الصوت وانقطاع النفس.

ولإدراك معنى التمطيط يجب إدراك المفاهيم الآتية؛ منها الشكل القاعدي التمطيطي الذي يتجلى في وجود مقدم وتال يعكسان الحدث الممطط الذي يكتسب البنية الآتية: الأساسية فالثابتة فالأساسية المؤدية إلى المحط؛ أي: I ـ V ـ I. ومنها التهييء المحطي الذي يمكن أن يتخذ الصور الآتية: V ـ I؛ I ـ V ؛ I ـ V ـ I ؛ V ـ IV؛ IV ـ II؛ V ـ IV. ومنها الجملة التامة التي تؤلف بين التهييء المحطي مع الشكل القاعدي، مما يؤدي إلى بداية بنيويّة + نواة التّوصيل المبني على المحط:



ويتضح أن ما يتحكم في هذا التشجير هو الشكل السُّونَاتي الذي يتكون من العرض وإعادة العرض والتطوير والاستئناف؛ أي:

(37) *Ibid.*, pp. 179-210.

أ̄ ب أ

الاستئناف التطوير العرض وإعادة العرض:

أ أ ب أ̄

عرض مادة الموضوعة ينطلق من الأساسية إلى الثابتة مع إعادة الْعَرْض، ثم التطوير الذي يدخل عدة انتقالات، ثم الاستئناف لِلْمَادَّةِ السابقة، ثم الذيل أو الخاتمة التي تثبّت المنطلق؛ وتتحقق هذه المراحل فيما يسمى بالبنية التمطيطية المعيارية التي تبتدئ بتوقف نِسْبِي، ثم تتجه نحو التوتر فالاسترخاء كما يعكس هذا المخطط أعلاه.

إلا أن هذه الشجرة تحتاج إلى أرْبَعِ قواعد؛ أولاها وجوب احتواء الشجرة على حدث واحد ذي أهمية[38]؛ أي الرأس.

وثانيتها وجوب التوفر على طرق خاصة للأحداث لتطوير أحداث أخرى ليحصل التمطيط القوي والضعيف والتقدم؛ أي حين تكون الجذور والأصوات الجهيرة والأصوات اللحنية للحدثين متطابقة، وحين تكون جذور الحدثين متطابقة، لكن أحد الحدثين في موقع غير متناسب، وحين تكون الجذور التناغمية مختلفة فذلك هو **التمطيط التقدمي**.

وثالثتها وجوب كون الحدث في البنية التجمعية العميقة رأساً أو تطويراً انعِكاسياً لِرَأْسٍ ممطط.

ورابعتها كل حَدث فرعي ينتمي إلى أصل واحد لئلا يقع التقاطع.

تتكون البنية التمطيطية من الاستراتيجية التنازلية بحيث يكون هناك **رأس** ثم يبدأ في تجزيء المقطوعة إلى **جهات** حتى يقع استنزاف الأحداث؛ وقد يكون الرأس في النهاية؛ أو ما يلي النهاية؛ والجهات تكون بين حدين يجزآن إلى اثنتين أو ثلاثة أو أربعة وتحتوي على أحداث عديدة، ثم يمكن تجزيء كل واحدة؛ وبناء على هذا، فإن الجهة التمطيطية متتالية من الأحداث بحيث كل الأحداث في متوالية تطوير (# - e), or (e - #), (e - e) انعكاسي إما e أو e.

---

(38) *Ibid.*, pp. 188-200.

للتمطيط قواعد تفضيلية للاختزال؛ هي (1) أهمية المدة الزمنية. ذلك أنه إذا اختيرت جهة تمطيطية (# - #)، فإنه يمكن انْتِقَاءُ رأس تمطيطية هي رأس المسافة الزمنية. (2) أهمية تجزيء المسافة الزمنية الذي يؤدي إلى نصف محط أو محط كامل، أو محط خادع (3) استقرار الربط في النهاية؛ وما هو أكثر استقراراً للربط هو الوسط I إلى I في البداية؛ وهناك شروط للاستقرار؛ منها التوصيلي، والدرجي، أو اللحني، والتناغمي. (4) أهمية التمطيط الناتج عن ما هو أهم في النهاية. (5) وما يصح فيه التحليل بالتوازي مقدم على غيره.

وأما البنية التمطيطية العادية فهي لها قواعدها؛ منها **مجموعات المحطة** (بداية ونهاية) في جملة، أو في قسم، أو في مقطوعة على مستوى البنية المجردة لا البنية السطحية. (6) البنية التمطيطية المعيارية التي يفضل أن تحتوي على أربعة أو خمسة عناصر في بنية تمطيطية:

أ ـ بداية تمطيطية.

ب ـ نهاية تمطيطية تحتوي على عنصر من المحطة.

ـ تمطيط لربط ـ يميني، باعتباره أهم تطوير للبداية التمطيطية.

د ـ تقدم ربط ـ يميني، باعتباره أهم تطوير موال للبداية التمطيطية.

هـ ـ تقدم لربط يميني فيما تحت الثابتة، باعتبارها أهم تطوير للعنصر الأول للمحط.

3 ـ تعليق ومناقشة

يحتوي الكتاب على تحاليل شديدة التفصيل والتعقيد للموسيقى التوافقية الكلاسيكية، باعتماد على مفاهيم أساسية؛ هي البنية التجميعية التي تعني توليفاً وتحليلاً في آن واحد؛ أي الانطلاق من النواة فالخلية فالمكرورة... فإلى المقطوعة، أو من المقطوعة فإلى القسم... فإلى النواة. وقد تناول التحليل البنية الوزنية التي تتأَسَّسُ على تبادل النقرات القوية والضعيفة بحسب شروط معينة، واختزال المسافة الزمنية على أساس أهمية الدرجة وموقعها، والاختزال التمطيطي الذي يعتمد على التوتر والاسترخاء والذروة التوترية.

لقد استند المؤلفان على مناهج وعلوم عديدة لإنجاز ذلك التحليل؛

الجشطالتية واللسانيات التوليدية وتحليل الخطاب، وشبه المجموعات الرياضية المنطقية. توظيف مبادئ النظرية الجشطالتية، ومفهوم البنية السطحية والعميقة اللساني كان لهما الدور الأكبر في إثقال الكتاب بالمناقشات والتفصيلات وإعادة القول. ذلك أن حاسة البصر، وخاصة السمع، تتصرفان بعض التصرف في طبيعة المبصر والمسموع حينما تنقلانه إلى آليات المعالجة الذهنية ـ الدماغية، وليستا آلات فوتوغرافية، ثم إن تجارب المتلقين مختلفة، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالمؤلفين وقائدي العازفين؛ وأدت آلات الإدراك تلك إلى تأويل سطحي لمفاهيم التوازي والمماثلة والمشابهة والمجاورة.

لقد كان لنظرية شبه المجموعات الرياضية المنطقية أثَرَهَا، أيضاً؛ ذلك أن شروط البنية العميقة من تراتب وعدم تداخل وانعكاس لا تكون إلا في الأشياء المنعزلة، أو القابلة للفصل، أو الموضوعات المصطنعة، كما فعل المناطقة والعلماء منذ أقدم الأزمان في التصنيف والترتيب الذي تعكسه الشجرة الفورفورية، كأن يكون هناك جنس أعلى، فأجناس ـ فأنواع . . فأصناف، مما يجعل الحديث عن التراتب والهيمنة والاقتضاء واجباً؛ إلا أن طبيعة الموسيقى التي تتأسس على المنطق المرن الذي يقوم على التداخل والتقاطع تجعل قواعد الرياضيات ـ المنطق التقليدية غير واردة في الموسيقى.

لهذا، فإن مفهوم الاختزال قد يصير مناقضاً لما وضعاه من شروط، لأن البنية العميقة التي تكون فيها خطية وتسلسل منطقي لا يمكن أن تختزل إلى مكون واحد، لأن كل عنصر فيها له دور معين[39]؛ مثل التصورات الماورائية، والشعائر، والأفعال الرتيبة، وما تقتضيه من بداية ووسط ونهاية؛ لهذا احتلّ المحط مكانة ذات أهمية في تحليل الرجلين فتحدثا عن أنواعه ومراحله. نعم هناك أمثلة موسيقية صحَّ فيها الاختزال إذ لم يبق منها إلا على البداية أو النهاية، لكنها رتيبة روتينيّة يمكن أن تُبْنَى بما بقي[40]؛ إلا أن أغلب النتاج الموسيقي

---

(39) وجه الاعتراض على الاختزال من قبل الذين كانوا لا يرضون عن تحليل ليڤي ستراوش فأجابهم بقوله: «ما يبحث عنه ليڤي ستراوش هو أمه».
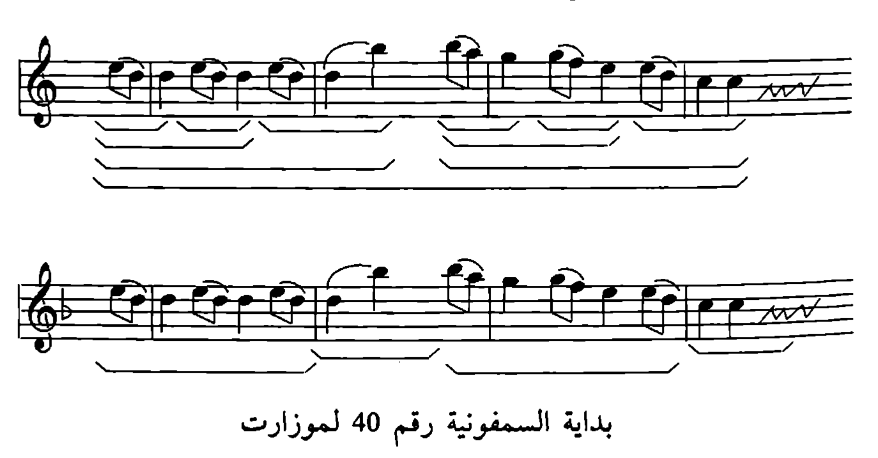
A.J. Greimas, J. Courtés, *op. cit.*, p. 310.

(40) لا ننكر صحة الاختزال فيما صار بنية مُخَزَّنَة في الذهن، لأن ما يبقى عليه يكون بمثابة المؤشر لإعادة بناء البنية جميعها.

يهيمن عليه التعالق بأنواعه المختلفة من المجاورة فالتماس فالتداخل القليل العناصر أو الكثيرها. . . إلى التماثل؛ لهذا، فإن مفاهيم الاختزال، والاستقلال، والانعكاس، قوية جداً على الإبداع الموسيقي، وبسبب ذلك، فإن المؤلفين كثيراً ما تحدثا عن عدم الاطِّرادِ الوزني، وتجاوز الحدود، وتعقيدات أنواع المحط.

إن مطابقة شيء مرن لزج، هو الموسيقى، مع أشياء أخرى مثل فصائل الحيوان والنبات، ومجموعات الأشياء والأفكار أدت إلى هذا الاضطراب: تقرير القاعدة، ثم الاستدراك عليها، ثم البحث عن حلول لإزالة التناقض والصراع. ولعل خير ما يمثل هذا الوضع أَثَرُ موزارت 331 k (6. 14 B). وما دام الرجلان يرغبان في التقعيد، فإنه كان عليهما أن يتجنبا الاستقراء؛ ذلك أن إضافة القواعد بعضها إلى بعض، بناء على اختلاف في الإنجاز بين كبار الموسيقيين، أدَّى إلى هذا الوضع؛ فمثلاً تقول القاعدة الرابعة: إذا كانت هناك مجموعة ج$_1$ تحتوي على جزء من مجموعة ج$_2$، فإنه يجب أن تضم المجموعة ج$_1$ كل ما في ج$_2$ وقد وضعا هذه القاعدة لِيَمْنعا تقاطع المجموعتين؛ لكنهما يجدان افتتاحية **موتسارت لسمفونية صول الصغرى** تَخْرِقُ هذه القاعدة؛ وإذا ما قررا قاعدة: تجنب المجموعات التي تحتوي على حدث واحد، فإنهما يعثران على ما يخالفها في السمفونية الثامنة لبيتهوفن، وكذلك في الخامسة للمؤلف نفسه.

انظر المثالين الآتيين يتضح لك ما قلناه:



بداية السمفونية رقم 40 لموزارت

إن من يرغب في التقعيد لمثل هذا الميدان عليه أن يلجأ إلى الاستنباط

معتمداً على الاستراتيجية التنازلية التي تنطلق من العام إلى الخاصّ، ومن المجموعة إلى عناصرها لتَجنُّبِ تَحَكُّمِ معطيات التجربة في التحليل، وخصوصاً الخطوة التي تدعي بالافتراضية ـ الاستنباطية؛ وهي في هذا الميدان بِنْية مجردة ذات مُكَوِّنَات وعناصر تَتَّخِذُ نموذجاً أمثل تقايس به البنيات الأخرى وتضاهى به؛ ويكون مستخلصاً، بطريق الاستقراء، من الموسيقى التوافقية بصفة عامة، وضمن آثار موسيقي واحد، مثل بتهوفن بصفة خاصة؛ ولهذا، تصير التوليفات الموسيقية مجرد تنويعات لتلك البنية المجردة مهما تعدد مؤلفوها، أو محاكاة لعمل واحد كما هو الشأن في السمفونية الرعوية؛ وعليه، فإن البنية المجردة تسمح بالتنبُّؤ، وبِملء الثغرات، وبالتعرف على الزيادة التي قد تكون من قبل الزينة، أو الحشو، لكنها لا تؤدي إلى تعديل القاعدة، أو إلغائها.

إن هذا الصنيع يوجد في التشكيل، وتلويناته، والخطاب اللغوي، وضروب تناصه، والأفعال البشرية، والتجديد فيها، والرياضيات، وتقاليبها؛ وعليه، فإن النظر إلى الموسيقى بغير منهاجية شمولية جعل قواعد الرجلين الخاصة بالتكوين السليم غير قارة، لما نالها من تعديلات واستثناءات وإنْشَابِ صراع بينها، حتى إن القارئ يعتقد أحياناً أنه أمام لعبة غير مضبوطة، أو متاهة لا يمكن الخروج منها.

تحكمت روح المنطق الثنائي القديم الذي انبنت عليه الشجرة الممدوحة في التنظير، فانطلق المؤلفان مثل غيرهما من التسليم بوجود نقرتين: قوية/ ضعيفة؛ ضعيفة/ قوية؛ غير أنهما لَقِيَا ما يخرق هذه القاعدة أيضاً؛ لهذا، لم يجدا مناصاً من الحديث عن تنويعات على قواعد التكوين السليم للوزن بَيَّنا به وجود أوزان غير متوافرة في الموسيقى التوافقية الغربية؛ إذ تشترط هذه أن لا تتجاوَرَ نقرتان قويتان، وأن تكون المسافة متعادلة بين النقرات، إلا أن **اللحن الإلقائي** يخرق هاتين القاعدتين لاعتباط المسافة بين نقراته، وكذا موسيقى سترافنسكي، والنوافل، وموسيقى مقدونيا وبَلْغَاريا[41] والأوزان الإغريقية والعربية؛ إذ هناك: بطيء بطيء؛ سريع سريع؛ سريع سريع سريع؛ .. إلى غير ذلك مما رأيناه في فصول من (المسارات).

لهذا، فإن الإيقاع عبارة عن سلم ذي درجات متعددة سواء أكان في وضع

(41) F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, pp. 96-99; 99-104.

أفقي أم عمودي؛ وقد بَيَّنَ الموسيقيون أنفسهم هذا التدريج في كثير من الظواهر المتعلقة بهذا المجال. وَهَا هُمْ يصفون الصوت بأنه:

(1) (2) (3) (4)

هادئ جدّاً جدّاً، وهادئ جدّاً، وهادئ، وهادئ إلى حَدٍّ مَّا (ووسط)

(4) (3) (2) (1)

وقوي جدّاً جدّاً، وقوي جدّاً، وقوي، وقوي إلى حَدٍّ مّا.

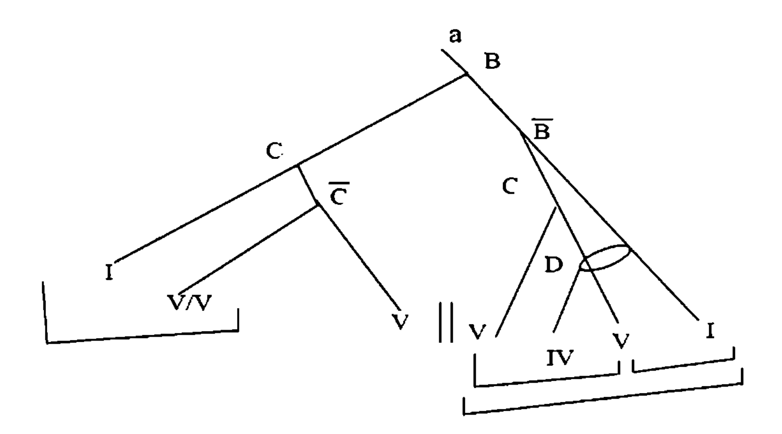
وإذا ما وضعنا السلم عمودياً[42]، فإنه يكون كالآتي:

+ + + +	قوي جدّاً جدّاً
+ + +	قوي جدّاً
+ +	قوي
+	قوي إلى حدّ ما
±	وسط
-	هادئ إلى حَدّ مّا
- -	هادئ
- - -	هادئ جدّاً
- - - -	هادئ جدّاً جدّاً

يقتضي هذا التدرج الصعود والنزول من درجة إلى درجة، لكن يمكن أن يقفز على بعض الدرجات داخل العائلة الواحدة (الهدوء) أو (القوة)، وهو قفز مقبول يعد من قبيل المتناسب، لكن حدوثه من مجال إلى مجال، يُحْسَبُ من قبيل المتنافر.

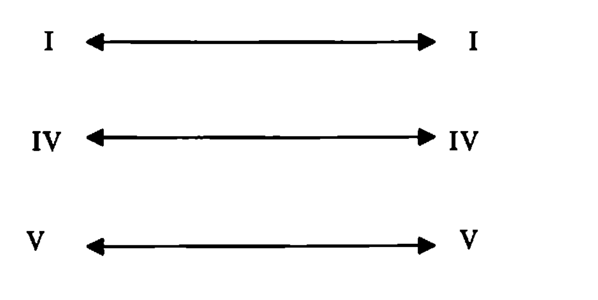
(42) منهجية التدريج هي الأساس الذي بنينا عليه مقاربتنا؛ انظر فصل: (مبادئ توليفية) من الجزء الأول، و(مدخل) الجزء الثاني.

أدّى تمسكهما بصلابة الثنائية، وعدم استثمار منطق التدرُّج إلى التعقيد غير المؤسَّس أحياناً كثيرة؛ فلنأت بما يوضح هذا. أتى المؤلِّفَانِ بمثال مستقى من الرقص الباروكي القائم على الثنائية، ثم شجراه كما يأتي(43) :



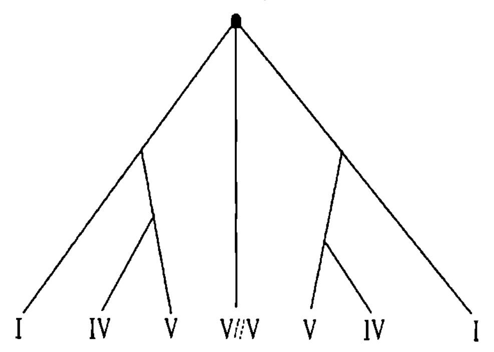
ثُمَّ علقا على هذا التخطيط بأن ليس هناك حدث مهم بين القرار والمحط، وبنيا على هذا الاستنتاج بأن ليس هناك تمطيط للأساسية في الشكل القاعدِي، لكنهما جعلا الثابتة: V/V، هي المهمة، ثم ذكرا أن المقطوعة تشتّتت في الوسط.

إن هذا التعقيد يمكن تبسيطه في إطار **النظرية** السُلَّمِيّة بما تقتضيه من وسط تنشطر نواته إلى طرفين متقابلين تدريجياً؛ هما في غاية التقابل؛ وتوضيح هذا أن الوسط: V//V، انشطر إلى طرفين يحتويان على:

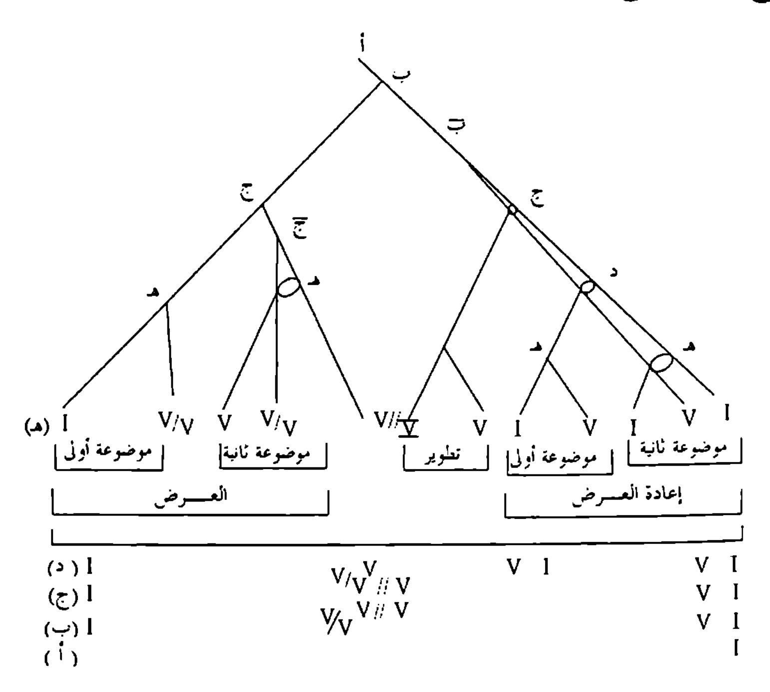


(43) F. Lerdaht, R. Jackendoff, *op. cit.*, p. 241.

وبناء على هذا يمكن تعديل الرسم بالشكل التالي:



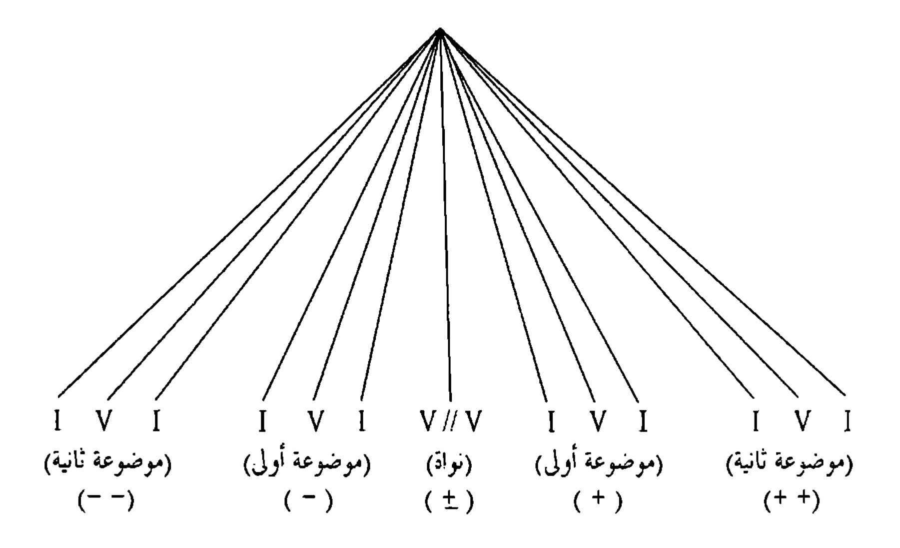
يسمح هذا التشجير بإرضاء مبدأ الوسط والثنائية ومبدأ المضاهاة أو المطابقة مما يُتيحُ مِلءَ الفراغ عند الطفرة أو تقديره. ولِنُقَدِّمْ مثالاً خر هو:



هذا المثال شكل سوناتي سريع[44]، وقد جزئ إلى شطرين بينهما وسط؛

(44) *Ibid., op. cit.*, p. 243.

وهو التطوير، وعلى يساره عرض يتكون من موضوعة أولى؛ وقد علقا على هذا الشكل بعبارات ملتبسة؛ فإذا كان قولهما: «الارتباط التمطيطي الأكثر استقراراً ينطلق من البداية إلى إعادة العرض»، سَلِيماً، فإن ادعاءهما أنّ التطوير جهة مستقلة لا يصح، لأنه مشترك بين الجهتين؛ وقد شعرا بالمأزق الذي انتهيا إليه، فأضافا خطوطاً هندسية أخرى، أو اعترفا بأن الوظائف البنيوية الثابتة غير مشمولة بالنظرية. لهذا كله، فإن الالتجاء إلى **نظرية السلم** هي الحل الأمثل لتحليل الخطاب الموسيقي؛ وعليه، فإننا نقترح التَّشْجِيرِ الآتي:



إن ما قام به المؤلفان يساير طبيعة اشتغال الذهن البشري من حيث إنه ينطلق من نواة فَيُطَوِّرُها بكيفيَّاتٍ مختلفة إلى أن تصير بنية قائمة الذات، ثم يمكن أن يختزلها إلى أن يصل إلى النواة، أو الجزء الذي لا يتجزأ؛ إلا أن المنهاجية الصلبة التي اعتمد عليها الْمُؤَلِّفَانِ بقيت أسيرة الرياضيات ـ المنطقيات التقليدية، بما تقتضيه من خواص التناظر، والتعدية، والتعادل، والانعكاس. . ، وتحت تأثير منطق الأساسي، والثانوي، والمهيمن، والمهيمن عليه؛ وهذه المنهاجية يمكن أن تعوض بمنطق الدرجات (أو المائع)[45]، وبالنظرية البنيوية، والنسقية، أو ما عبرنا عنه **بالنظرية السلمية** لتبسيط النظرية وتسهيل عملية تلقيها حتى يمكن الاستفادة منها.

(45) راجع المدخل، ص. 6-30.

ومع ذلك، فإن هذه النظرية مفيدةٌ لتحليل كثير من قصائد الشعر العربي القديم، وللدخول إلى بيت الشعر المعاصر بمختلف تجلياته، وخصوصاً «النثيرة» وسنختار نموذجاً عريقاً للنظر إليه في ضوء هذه المنهاجية، تاركين استثمارها في الإبْدَاع المعاصر إلى أن يأتي وقته.

4 ـ تَوْلِيد القصيدة العربية القديمة

ليس من الجديد في شيء الحديث عن بنية القصيدة العربية القديمة، فقد اهتم بها البلاغيون والنُّقَّاد من القدامى والمحدثين فتحدثوا عن مطالعها وفصولها ومقاطعها وعلائقها وشروطها إلى غير ما تحتوي عليه كتب قيمة في هذا الشأن؛ ولَعَلَّ حازماً القرطاجني خير ملخص للمجهودات القديمة فتكلم عن المطالع والمقاطع وتقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيآتها، ثم اقترح قوانين لما يقدم من الفصول ويؤخر للختم، ولترتيب الفصول والموالاة بين بعضها بعض، ولتركيب ما يقع في الفصول[46].

ما يجب أن ننبه إليه هو أن حازماً القرطاجَنِّي، وهو يقرر هذه القوانين، كان يستحضر قواعد الموسيقى وقوانينها، لِمَا تتطلبه من مراحل البداية، والوسط، والنهاية، أو القرار، والتنمية، والمحط، ومن تدرج النغمات، وترتيبها، وما يقع فيها من تقديم، وتأخير، أو من طفرات، ووثبات، لأن حازماً كان على دراية بالخلفية الموسيقية للعروض، وعلى علم بتداخل الشعر والموسيقى لدى بعض الشعراء الذين كانت قصائدهم ألحاناً، وعند بعض الموسيقيين الذين كانوا يكيفون ألحانهم لتتلاءم مع الأشعار، كما يتجلَّى ذلك في كتاب «**الأغاني**»[47].

لهذا، فلا غرابة ن يختار حازم القرطاجني قصيدة للمتنبي[48] لِيؤكِّد تَصَوُّرَاته

---

(46) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، صص. 282-286؛ 287-292.

(47) كتاب «**الأغاني**» يكشف عن هذه العلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى في القرن الرابع الهجري وقبله.

(48) شرح ديوان المتنبّي، وضعه عبد الرحمان البرقوقي، المجلد الأول (1-2)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007، ص. 210-218.

جاء في الديوان: وقال يمدحه في شوال سنة سبع وأربعين وثلاثمئة: (الطويل)

أغالبُ فيكَ الشوقَ، والشوق أغْلَبُ وأعجبُ من ذَا الْهَجْرِ، والوَصْلُ أَعْجَبُ

الموسيقية ـ الشعرية مركزاً على مفهوم الإبداع في الاستهلال[49] وأنحاء الانتقال من حيز إلى حيز[50] والإبداع في التخلص والاستطراد[51] والتسويم[52]، والتحجيل[53]، على أن حازماً بَيَّن العلائق بين بيتين بيتين، مقتصِراً على أبيات معدودة[54]. لهذا، فإننا سنسترشد بِصَنِيعِهِ دون الالتزام بتقطيعه.

قصيدة المتنبي البائية في مدح كافور تتكون من سبعة وأربعين بيتاً تتجزأ إلى:

- الافتتاح : 1 ـ 2.
- المديح بالخصال الحميدة : 16 ـ 21.
- الاستمناح : 22 ـ 29
- لِلدِّفَاعِ عن الملك والظَّفَرِ به : 30 ـ 40.
- الأفعال قبل الأنساب : 41 ـ 43.
- الاختتام : 44 ـ 47.

1 ـ ابتدأ الافتتاح بمناوأة الأيام للمتنبي التي اتخذها حافزاً لتطويره في موضوعات؛ أو هي الأطروحة، أو التوتر، أو الحاجة، أو الفقد..؛ أي ما يحتاج إلى نقيض وتوليف، وإلى استرخاء، وإلى إشباع، وإلى إعادة تملك.

2 ـ لتحقيق هذا، فقد جَدَّ لإنجاز أفعال تحقق المبتغى، فوجد ما يساعده والتقى بما يعرقله. كان ظلام الليل خَيْرَ معين لتحقيق المآرب والأغراض، وكانت فرسه القوية المتينة التي لا يضرها طول المسافات ووعورتها أفضل ما ينيلُ المراد؛ إلا أن ضوء النهار ومن فيه من المتربصين كانوا مُعَوِّقين شديدي الشكيمة؛ لكن الإرادة القوية تذلل الصعاب، والتوفيق الإلهي يقلب الشر خيراً والعجز قوة.

3 ـ وصل إلى المبتغى ونال المراد، وما عليه الآن إلا أن ينجز أعمالاً جليلة

(49) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 309.

(50) ما ذكر أعلاه، ص. 314.

(51) ما ذكر أعلاه، ص. 319.

(52) ما ذكر أعلاه، ص. 295.

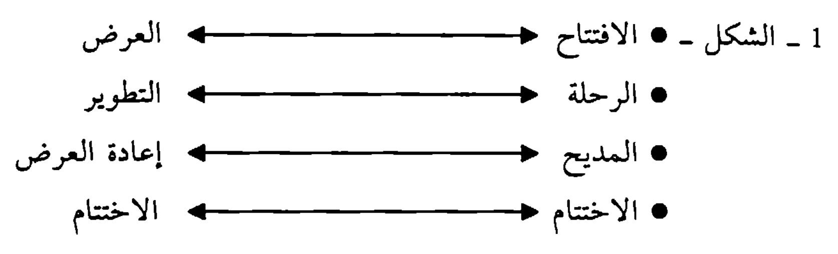
(53) ما ذكر أعلاه، ص. 300.

(54) ما ذكر أعلاه، ص. 299.

ليستحق عليها الجزاء الأوفى؛ وهذه الأعمال شعرية تخلد خصال كافور الحميدة من رأي سديد، وحكمة بالغة، وشجاعة في غير تهور، وكرم في غير إسراف. . ؛ إنها خصال الاعتدال بين الإفراط والتفريط.

4 ـ لقد انتهى بممدوحه إلى الغاية التي ليس بعدها غاية؛ وهي تداول الألسنة له بالذكر الحسن في كل مصر وفي كل عصر.

في ضوء هذا التحليل يمكن، الاستئناس بما يسمى بالشكل السُونَاتي الذي أشرنا إلى مكوناته سلفاً، فَيُضَاهَى بين القصيدة الشعرية وبينه؛ هكذا يمكن أن يقترح:



2 ـ التوتر والاسترخاء: الافتتاح والرحلة: I

المديح: V

الاختتام: I

3 ـ اختزال البنية:

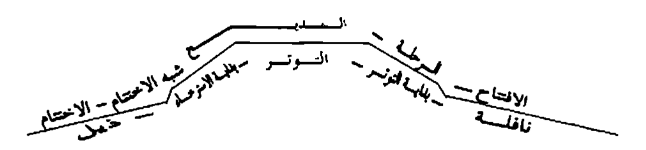
الافتتاح	السفر	الخصال	الاختتام
شكوى الزمان	المساعدات والمعوقات	الكرم الشجاعة الأفعال قبل الأنساب	خلود المادح والممدوح
شكوى الزمان	المساعدات	الشجاعة الأفعال قبل الأنساب	خلود المادح والممدوح
شكوى الزمان		الأفعال قبل الانتساب	خلود المادح والممدوح
شكوى الزمان			خلود المادح والممدوح
			خلود المادح والممدوح

يظهر من هذا أن عملية الاختزال لا تتم إلا إذا كان المختزل ذا بنية قارة ذات عناصر محددة مخزنة في ذهن المنجز والمتلقي، مثل أي فعل أو سلوك أو أي شيء ذي بِنْيَة في هذه الحياة؛ وقصيدة المديح في الأدب العربي لها هيكل معروف لدى المهتمّين؛ لهذا، فإن اختزالها ممكن إلى أن يبقى على النواة التي يمكن أن تعتبر بمثابة مؤشر أو كِنَايَة ينطلق منها لإعادة تشكيل البنية الأساسية(55) (القصيدة). لهذا، فإن قصيدتنا هاته يمكن أن تبدأ مما تركناه، وهو العنصر المتعلق بالمدح، لاستحضار المكونات المدحية؛ وهو:

وَتَعْذِلُنِي فِيكَ القوافي وَهِمَّتِي	كَأنِّي بِمَدْحٍ، قبل مَدْحِكَ، مُذْنِبُ
ولـكـنَّـهُ طَـالَ الـطَّـرِيـقُ وَلَـمْ أَزَلْ	أُفَـتِّشُ عَـنْ هَـذا الـكَـلامِ وَيُـنْـهَـبُ
فَشَرَّقَ حَتَّى لَيْسَ لِلشَّرقِ مَشْرِقٌ	وَغَرَّبَ حَتَّى لَيْسَ للغَرْبِ مَغْرِبُ
إذَا قُلْتُهُ لَـمْ يَـمْـتَـنِـعْ مِـنْ وُصُـولِـهِ	جِـدَارٌ مُـعَـلًّـى، أوْ خِـبَـاءٌ مُـطَـنَّـبُ

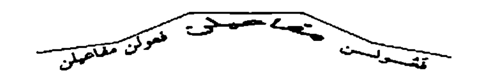
كما كان من الممكن الإبقاء على بَيْتَي الافتتاح لكنهما عَامّانِ، إذ يُعَبِّران

(55) يمكن الإبقاء على عناصر أخرى؛ مثل (السفر)، إذ بدونه لا يَتَيَسَّر الحصول على المراد، لكنه ملتبس، إذ قد يكون لغير الممدوح؛ أو على خَصْلَة من الخصال؛ وهذه هي المؤشر الأقوى على أن القصيدة مدحة؛ ولعل البنية الإيقاعية تسمح بهذا:



ذلك أن المؤلفين يريان أنه من غير المحتمل أن تبتدئ جملة أو مقطوعة بتوتر كبير، متجهة نحو الاسترخاء، أو باسترخاء كبير مع الاتجاه نحو التوتر، أو تبتدئ بتوتر وتنتهي به، ويكون ما بينهما استراحة؛ لكن الأولى أن تبتدئ الجملة، أو المقطوعة **باستراحة** ثم يتلوها **توتر** فاسترخاء في المحطّ الذي يكون هو الحل؛ ص. 197 من المؤلف المذكور.

ومثل هذا على مستوى الإيقاع في القصيدة التي من وزن الطويل.



عن موقف إنْسانِي من أوضاع معينة في كل زمان ومكان؛ وهو أن الحياة لا تنيلُ الإنسان كل ما يتمناه، لذلك فهو يعيش معذباً، وخصوصاً إذا كان من أهل الهمم العالية:

أغالِبُ فيكَ الشوقَ، والشوقُ أَغْلَبُ
وأعْجَبُ مِن ذا الْهَجْرِ، والْوَصْلُ أَعْجَبُ
أمَا تَغْلَطُ الأيَّامُ فِيَّ بأنْ أرَى
بَغِيضاً تُنَاءِي، أَوْ حَبِيباً تُقَرِّبُ

على أن الاختزال لا يعني أن هناك مكونات ثانوية لا دَوْرَ لَهَا، كما أنه لا يفيد أن كل المكونات والعناصر متساوية يمكن أن ينوب بعضها عن بعض، كما هو الشأن في المجردات المتعالية عن الزمان والمكان؛ لكن عناصر ومكونات البِنْيَات الدينامية متزمنة مُتَحَيِّزَةٌ مُتَرابطة يسلم بعضها إلى بعض، كما تَفَطَّن إلى ذلك حازم وغيره من البلاغيين والنقاد. وعليه، فإن مفاهيم مثل الاختزال والتنبؤ والاسْتِصْحَاب وظفت فيما هو معياري يمكن أن تنجزه الحواسيب الاصطناعية، والأذهان البشرية، لكنها لا تشتغل فيما هو إبداعي إلا بعد جهد جهيد، وببناءٍ وتشييد.

خاتمة

ما قدّمناه يبرز العلاقة الوثيقة بين البنية الشعرية وبين البنية الموسيقية، بحيث إن كلاًّ منهما يتولد من نواة فخلية فمكرورة فموضوعة... فمقطوعة/ قصيدة. لهذا وجدنا مشابهة، بين الشكل السوناتي وبين قصائد المجيدين من الشعراء، يُمكن أن تُرَدَّ إلى المشتركات البشرية الذهنية، وإلى الضرورات الحيوية التي تفرض سلوكاً معيّناً لإرضائها؛ على أن لكل علم مادته وصورته؛ ومن ثمة فهو له خصوصيته؛ الشعر يعتمد على اللغة الطبيعية بما فيها من أسماء، وأفعال، وأدوات، وحروف؛ والموسيقى على الأصوات، والمسافات، والدرجات... بناء على هذا الاختلاف كان كل منهما يُكَوِّنُ عِلْماً مُسْتَقِلاًّ. فهناك علم الموسيقى، وتحليلها، وهناك علم اللسانيات، وتحليل الخطاب.

على أن انبثاق العلوم المعرفية الذي صار أنموذجاً للتفكير والتحليل، في آخر القرن العشرين، جعل الباحثين في مجال العلوم العصبِيَّة واللسانية، والسيميائية، وهندسة الدماغ، يلتمسون العلائق بين المجالين؛ وكتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**» خطوة موفّقة أُولَى في اتجاه توضيح تلك العلاقة. وقد صار هذا الكتاب منطلقاً للباحثين فَنَسَجُوا على منواله، أو استثمروا بعض أفكاره، أو فنَّدوا بعض أطروحاته؛ وهذا الصنيع شجعنا على أن لا نبقى مكتوفي الأيدي منبهرين فاغرين أفواهنا أمام قواعِده الموجبة والقواعد السلبية وتفريعاته الدقيقة المتشعبة، لكنَّنَا حلَّلْناه، بأدوات معرفية، فبيّنا مستنداته النظرية والمنهجية، وأبعادها وحدودها، مقترحين تعديلات لها ومستثمرين بعض مفاهيمها.

وممن وظفوا هذه النظرية لدراسة الإيقاع كتاب «**التعبير الإيقاعي في الشعر الإنجليزي المعاصر**» الذي سنهتم به في الفصل المقبل.

الفصل الثاني

نظرية التَّعْبِير الإيقاعي

تمهيد

أشرنا في خاتمة الفصل الأول إلى أن انبثاق العلوم المعرفية كان له تأثير كبير في إعادة النظر بكثير من التصورات العلمية السابقة؛ ومنها علاقة الموسيقى باللغة بصفة عامة، وبالشعر بصفة خاصة؛ وقد قام أتباع النظرية التوليدية بدور مهم في هذا الميدان، فأنجزت أبحاث ومَقالات عديدة؛ ومن بَيْن ما يستحق الاهتمام مِنْها كتاب ريتشارد كارتُون المعنون بـ «**التعبير الإيقاعي في الشعر الإنجليزي**»[1]؛ وهو خلاصة مركزة للدراسات العروضية والإيقاعية في ضوء المقاربات والتحاليل الموسيقية الحديثة والمعاصرة؛ لكنه اجتهد وأضاف؛ لهذا، فإننا سَنَسْتَخْلِص بعض الأفكار الرئيسية من هذا العمل للقارئ، وخصوصاً التي سنستفيد منها في تحاليلنا للشعر الحديث والمعاصر؛ وعليه، فإننا سنقدم بعض مرتكزاته وأطروحاته في مرحلة أولى، ثم المكونات النظرية في مرحلة ثانية، فالعلاقة بين الشعر والموسيقى في مرحلة ثالثة، فعرض النظرية في مرحلة رابعة، فممارساته في مرحلة خامسة، فأبعاد النظرية في مرحلة سادسة.

1 ـ المرتكزات

لم ينطلق الباحث من فراغ، لكنه بذل مجهوداً مشكوراً لِلطِّلاَع، والاستيعاب،

---

(1) Richard. D. Cureton, *RhythmicPhrasing in English Verse*, Longman, London and New York, 1992.

والتأمل، في أعمال من سبقه؛ وهي أعمال يمكن أن يوسم بعض منها بالتقليدية، وبعض آخر بأنه ذو نزعة توليدية معاصرة، وعلمية، هو حديث السَّاعة.

أ ـ المقاربات التقليدية

إلا أن هذا التَّقسيم الحاد لا يظهر عند الباحث، إذ تمتزج لديه التقليدية بالنظريات المعاصرة؛ ذلك أن هناك فصلين؛ أحدهما[2] خاص بالمقاربات الرائجة الآن تَعَرَّض فيه للشكل المتعدد الأبعَاد، وللإيقاع، وللنظم، وللنظريات الْمُهِمَّة؛ وثانيهما[3] مَنْذُورٌ لأساطير النظرية النظميّة التقليدية.

ينطلق المؤلف من كون تلقِّينا الإيقاعي للشعر شديد التعقيد، لأن اللغة وسيط إيقاعي، في غاية التركيب، إِذْ يتألف من الأصوات والحروف، وعلامات الترقيم، والتشكل في فضاء، ومن الأصوات، والشدّات، والأنبَار، وطبقات الصوت، ومن الكلمات، والْجُمَيْلاَتِ، والْجُمل، والْمَعَانِي، والحجاج[4]؛ وأبسط نَصّ شعري يحتوي على هذه المكونات؛ نظراً لهذا التعقيد، فإن هناك نظريات عديدة تناولت الإيقاع الشعري؛ وقد ذكر منها خمس عشرة؛ وهي: النظمية التي تعتمد على الأقدام، والزمنية، والتعبيرية، والإيقاعية النثرية، والنظمية الخاصة بالشعر الحر، والسُّلافية، والتَّنْغِيمية، والانغلاقية، والتوليدية، والتسورية، والأتْرِيدِجِيَّة، والإصاتية، والداوودية، والويسلينيّة، والميشُونيكيّة؛ وقد قدم المؤلف بتركيز كبير بعض الأفكار الأساسية من كل نظرية حتى إن القارئ الذي ليس له مُمَاسَّة بالشعر الإنجليزي وعروضه، وبالتقاليد الموسيقية والشعرية الإغريقية الرومانية يكاد لا يفهم شيئاً؛ لهذا، فإننا مضطرون إلى إبراز بعض الأطروحات الجوهرية المشتركة بين تلك النظريات جميعها، وبينها وبين التراث الإنساني، وخصوصاً ما ينتمي إلى العربية.

نظرية المقاطع والأقدام والأوزان مشتركة؛ هكذا يتحدث عنها الإيقاعيون فيذكرون أنواع المقاطع، وضروب الأقدام، وأصناف الأوزان، وأمكنة النبر القوي،

---

(2) *Ibid.*, pp. 1-75.

(3) *Ibid.*, pp. 77-117.

(4) *Ibid.*, p. 1.

والنبر الضعيف . . في الشعر، وفي النَّثرِ، ومواقع الفواصل، و«الْوَوَاصِل»[5]، بناءً على علامات الترقيم التي تجزئ التركيب فيكون هناك ما هو طويل، وما هو قصير، وتأسيساً على المعنى من حيث ارتباط معنى آخر بيت بأول بيت يليه في كلمات قليلة أو كثيرة[6]؛ وتتعرض **النظرية الزمنية** إلى الإيقاع الشعري في إطار علم الموسيقى بتجزيء البيت الشعري إلى مقاييس متساوية؛ كل مقياس يبتدئ بنقرة قوية، ويحتوي على نقرات أخرى، كما يحتوي على وقف؛ وإذا ما ابتدأت المجموعة بالوقف، فإنه يكون قوياً؛ وهكذا، فإن المقياس الزمني هو المتحكم، وليست القدم[7].

هناك تقليد ثالث[8] يمكن دعوته بالنظرية التَّعْبيرية؛ ومواقفها مختلفة تجاه الوزن؛ هناك بعض النظميين في هذا التقليد ينكرون وجود الوزن، وهناك من يقر بوجوده إلى جانب التعبير، وهناك من يقر بهما على قدم المساواة؛ وأهم إسهام لهذه النظرية هو معالجة المتواليات كما تتجلى في تكرار توليفات الأشكال التعبيرية، وفي كيفية انتظام تلك التوليفات في تناظرات متعددة بحسب تتابعات وزنية مما ينتج عنه إيقاع بصري زمني؛ ذلك أن «الإيقاع هو نتاج تناغمات شكلية للفكر، وكأن تلك الأفكار مجسدة في ذبذبات متنوعة؛ أي تكثيف وتمطيط للصوت»[9]؛ ويعمق هذا الاتجاه **النظرية الإيقاعية المتعلقة بالنثر.** وقد حلل أهلوها الإيقاع النثري إلى القَدَم، مما تَبَيَّنَ منه أن القدم النثرية أطول من القدم الشعرية بحيث تمتد إلى خمسة مقاطع، وفي هذه الحالة يمكن أن تحتوي على نبرات قوية تكون على المقاطع الطويلة.

هكذا يمكن أن ترتب أشكال الأقدام في البنيات المنسجمة الآتية: (1) الدرجات بحيث يقع التحرك من القدم الطويلة إلى القدم القصيرة، ومن القصيرة إلى الطويلة. (2) التنويعات على بعض الأشكال المشتركة. (3) استعمال القدم

---

(5) استعملت القياس لعله يصح.

(6) وقد أفضنا الحديث عن هذه النظرية في قسم (مسارات) من الجزء الأول. *Ibid.*, pp. 7-12.

(7) *Ibid.*, pp. 12-13; *Ibid.*, pp. 13-15.

(8) ما أتى به المؤلف من معطيات أتينا به في فصل (سحر الأعداد والأشكال) بالقسم الثاني من الجزء الأول.

(9) *Ibid.*, p. 14.

المرتفعة في البدايات، والهابطة في النهايات؛ وتُقِر هذه النظرية بتراتبية الوحدات العليا؛ وفي هذا الإطار عَيَّنَتْ أربع وحدات؛ **هي الحقبة، والجملة، والنقطتان، والفاصلة**؛ الحقبة جزء مكتمل مكتف بنفسه، لها طول معين يساعد على فهمها؛ إنها وحدة إيقاعية نفسانية قد تتجاوزُ **الحدود التركيبية** أحياناً؛ والنقطتان أساسيتان ومنتشرتان في النص، بحيث يمكن أن تحتوي الحقبة على عديد من النقطتين قد يصل إلى ثمانية؛ تُحَدَّدُ النقطتان بقوانين التنفس الفسيولوجية؛ ويعتبر بعض الباحثين أن النقطتين أساسيتان في الأسلوب الخطابي؛ وإذا تعددتا، فإنهما تبلغان عشرة مقاطع، ولا تتعديان خمسة وعشرين، وتمتلكان نبراً يتردد بين واحد، وأربعة؛ وعادة ما ترتب بمراعاة بنيات متوازية تركيبياً وطبيعياً، تبعاً لمؤشرات تركيبيّة. وأما **الفواصل** فهي إيقاعيّة لحنيّة.

اهتم إيقاعيو النثر[10] بالتأثيرات الإيقاعية للاستباق[11] وللتمطيط[12] في الجملة الإنجليزية؛ وقد ركزوا على الترتيب الخطي لبعض المكونات، مثل الظُروف وموقعها في الجملة؛ فإذا كانت قبل المكونات الإلزامية، فإنها تسمى **حقبية** (أو الربط اليساري)[13]؛ وإذا كانت بعد المكونات الإلزامية، فإنها تدعى **حرة** (أو الربط اليميني)[14]، وأما إذا كانت الجملة تضم محددات في البداية وفي النهاية بتناسب فإنها توسم **بالمتعادلة**؛ وعلى الرغم من قلة وجود المحددات في الوسط فإنها يمكن أن يقترح لها اسم **المُعَلَّقَة**[15]؛ وتأثيرات هذه الأنواع مختلفة. ذلك أن الربط اليساري (الحقبي) يؤجل تقديم المادة الأساسية، والربط اليميني الحر يعزز ويعمق تمفصل بنية كاملة، ويمدد معناها وبنيتها، والربط الأوسط يحقق الغايتين معاً.

اهتم المنظرون الجدد بالإيقاع الشامل للنص النثري؛ إلا أنهم جزأوه إلى

---

(10) *Ibid.*, pp. 21-24.

(11) الاستباق، أو الاستعجال ترجمة لـ .Anticipation

(12) التمطيط ترجمة لـ .Prolongation

(13) ترجمة لـ: .Left-Branching

(14) ترجمة لـ: .righ-Branching

(15) ترجمة لـ: .Suspended وهذه المفاهيم موجودة في كتاب:
F. Lerdhal. R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, pp. 113-114.

قسمين؛ سموا أحدهما (سهلاً)، وثانيهما (صعباً)؛ يشابه السهل تكرار الموضوعة الموسيقية ثل (di - di - dum) في السّمفونية الخامسة؛ أي أن هناك عملاً، أو حدثاً، أو مشهداً يَتَرَدَّدُ، إلا أنه، مع كل تردد، يمتلك ترابطات ودلالات جديدة؛ وأما الصعب فهو شبيه بالانتظام البنيوي للتأليف الموسيقي ككل؛ أي العلائق المتداخلة بين حركاته.

يمكن اعتبار الاتجاه **المنظّر إلى الشعر الحر** مُوَسّعاً وَمُكَمِّلاً لِمَجْهُودات المهتمين بالأشكال الشعرية، وبالنثر؛ وقد عرفه بِسَلْبِ خصائص الشعر عنه، ولا سيما الوزن؛ وهي:

(1) غير موزون، (2) موزون لكنه غير مجزأ، (3) متعدد الأوزان، (4) موزون جزئياً، (5) موزون إلى حدّ مَّا، (6) موزون بكيفية متعارضة، (7) منبور، (8) متزامن، (9) موزون بكيفية غير اتفاقية، أو (10) موزون يغير اتفاق ومتعدد؛ وأهم هذه التحديدات (3)، (4)، (5)، (6)، (7)، (9)، (10)؛ لكن (2) هو ما شاع لَدَى المهتمين؛ أي الشعر الحر «موزون، لكنه غير مجزأ»؛ كما أن **المكون البصري** فرض نفسه في السنوات الأخيرة باعتباره نظماً شعريّاً، في عصرنا هذا؛ وقد أسندت له عدة وظائف:

(1) تبيان تراكم الصور والأفكار؛

(2) للدلالة على انتقال في النغمة، أو في المنظور؛

(3) تقديم للقارئ صورة شكل، أو فَوْضى، أو تبلُّرٍ، أو تشتتٍ، أو تمطيط، أو تكثيف؛

(4) لجعل موضوع الشعر أيقونيّاً موضوعاً يحيل إلى نَفْسِهِ؛

(5) منح بروز إلى البنيات الصوتية، أو البلاغية، أو إلى الأصناف الأخرى الموجودة في النص؛

(6) الإشارة إلى علاقة عامة، أو خاصة بالتقليد الشعري؛

(7) التلميح إلى أصناف متنوعة من النصوص المكتوبة. . ؛

(8) إغراء انتباه القارئ ومساندته بخلق منبهات بصرية ونسيج بصري؛

(9) إدماج القارئ في تجربة أنساق نصية مختلفة متقاطعة و/ أو مصطفة مع بعضها بعض؛

(10) الرفع من يقظة القارئ أثناء عملية القراءة؛

(11) جعل النص موضوعاً جمالياً؛

(12) إبراز المظاهر المتنوعة للغة في حالتي الكتابة والنَّصِّية.

المكون البصري موجود في كل فضاء شعري؛ بما فيه من مفردات، ومن علامات الترقيم، وله دلالات كثيرة أخلاقية، وإيديولوجية، وجمالية؛ وهو غالباً ما **يُنَضِّدُ نفسه في معارضة للبنيات اللغوية الاتفاقية**، وتأثيراتها المعرفية المهيمنة بإدخاله تغييرات على المسافة.

من المقاربات التي تستحق الاهتمام ما **يقترِحُه التنغيميُّون**[16]؛ أي من يرون أن الإصاتة الإنجليزية تتكون من تمييزات أربعة متناظِرة في النبر، وفي درجة الصوت، وفي الاتصال:

النبر	الدرجة	الاتصال
/ الأوَّلي	4 = مرتفع جداً	+ = مفتوح
\ الثانوي	3 = مرتفع	/ = مدعم
∧ الثلاثي	2 = متوسط	// = مرتفع
∨ الضعيف	1 = منخفض	# = هابط

هكذا يرون أن ثلاثة مستويات من النبر ضرورية للتمييز بين ثقل المقاطع في بعض الكلمات، وأن أربعة تمييزات واجبة في الكلمات المركبة، وأن (+) و(//) و(#) و(/) للتفرقة في عملية التقطيع (كَلٌّ مَتْنِي (ضدّ) كَلٌّ + مَتْنِي)، وفي الحاجز المزدوج والمتقاطع اللذين يكونان في التقابل الموجَّه الأساسي في حركة الدرجة النهائية وفي مداها (بين الحركة المرتفعة، كما هو الشأن في الجواب بلا ونعم، وفي الحركة الهَابِطة كما هو حال الجمل التقريرية)، والحاجز المفرد في

(16) R. Cureton, *op. cit.*, pp. 27-33.

النهاية الداخلية المسندة؛ مثل **أَنْتَ مُتَهَيِّئ،/ ما كأَوْلِي؟//** `` **وتكون الحركة العادية للمؤشر منطلقة من البداية على درجة '2'**، إلى المرتفع في الدرجة '3' وتنتهي على الدرجة '1':[17]

1 3 2
كَيْفَ يَدْرُسُونَ؟

والدرجة الرابعة تمثل المستوى الذي تصله الجمل التعجُّبية والتفخيمية

1 4
سَاعِدْ ؟

ويجتمع ترميز النبر، والدرجة، والاتِّصال، في الصياغة الآتية:

1 V/3 \V ∧ 2
كيف يدرسون ؟ .#

وهناك من اقترح ترميزاً آخر ومفاهيم مستقاة من الموسيقى، مثلما يظهر في الجملة الآتية:

عنم + نـــا / قصـــد العناية # وْ + لاَ / قَصْد + العنايـــة #

الوزن: |— ∪| |∪ —| |∪ —| |∪ —|

المقياس: |∪ ∪ —| |∪ —| |∪ ∪ —|

المحط الأدْنى: |— ∪| |— ∪| |— ∪| |∪ —|

المحط الأعلى: |∪ —| |— ∪|

تجب الإشارة إلى أن هناك مقاربتين مختلفتين للتنغيم؛ الأمريكية التي توظف الاستراتيجية التصاعدية التي تتحرك من القطعة إلى الجملة، ومن الصوت إلى المعنى؛ والبريطانية التي تعتمد على الاستراتيجية التنازلية التي تنطلق من المعنى إلى الصوت ومن الجملة إلى القِطعة؛ وعليه، فإن التنظيم الإخباري[18]

(17) حافظنا على الرموز، على الرغم من الترجمة؛ إذ المقصود هو تقريب الفكرة إلى القارئ العربي.

(18) توضيح هذا في قاعدة التفضيل رقم (1) .pp. 232-238 -

للغة جامع بين الموضوعة والالتحام ليكوّنَ الوظيفة النصية ضمن نموذج نحوي ذي وظائف متعددة؛ وأما المجموعة النغمية، أو الوحدة النغمية، فإنها تجزئ النص إلى سلسلة متصلة من القطعات الإخبارية كل وحدة نغمية تصل الذروة في مقطع نغمي يحتوي على حركة لدرجة مهيمنة مُسَجّلة المعلومة الأساسية للوحدة النغمية؛ وما يَسْبِق المقطع النغمي هو ما يدْعى ما قبل النغمي، ويسجل المعلومة المعطاة، وما يتبع النواة هو ما يسمى ما بعد النغمي، وليست النواة إِلاّ المقطع النغمي، وما بعده يوسم بأنه الذيل؛ وقد حاول هاليداي أن يجزئ النّغمات الحركية بحسب القسمة المعروفة: (1) هابط، (2) صاعد، (3)متوسط، (4) هابط ـ صاعد، (5) صاعد ـ هابط.

يظهر أن نموذج بربَارا هِرَّنشتاين سميث[19] رَاعَى الحركة بين الجمل وبين الفقرات عبر النص ككل، إذ ركزت على الاختتام في الشعر. وبَنَت بحثها على فرض أن الشعر يثير تَوَتُّرَنَا، ورغباتنا، وانتظارنا، لكنه يؤجل إشباعها إلا في الاختتام حيث يحدث الرضى النفسي والجسدي؛ ويحكم الاختتام المبادئ التي تولد الانتظام والتقدم؛ وهو يعني تمامية القصيدة، بما تقتضيه من انسجام، وكمال، واستقرار؛ ومن تلك المبادئ ما هو صوري، وما هو موضوعي؛ الصوري هو الأصوات وتشكلاتها، والوزن، والشكل الشعري؛ وأما الموضوعي فنتاج الخصائص الرمزية للغة التي ألفت بكيفية معينة فانبثق عنها نوع شعري ذُو مَرْجعيات مفترضة، أو واقعية، وَذُو خصائص منطقية وحجاجية، وتصويرية، وبلاغية.

ينمو النص الشعري بطريقتين؛ إحداهما هي التراكمية حيث تجمع العناصر بدون انتظام، وتمدد في سلسلات، وفي تنويعات على موضوعة، كما هو الشأن في الشعر الغنائي وفي الأشعار الابتدائية الساذجة؛ وثانيتهما هي التَّوالي الزَّمني، والمنطقي. يتجلّى الأول في **السردية**، والثاني في **المنطقية** حيث تترابط المراحل؛ على أن هناك من النصوص الشعرية ما يتأبّى ظَاهرياً على المكونين معاً.

وإذ لكل بداية نهاية، فقد تكون هناك بداية دون نهاية؛ وهذا ما ينطبق على النص الشعري أيضاً؛ فمن حيث هو متحيز متزمّنٌ ذو خصائص شكلية ومعنويّة، فإنه يكون له مَسَارٌ وغائِيَة؛ إذا كان الشكل يحدد بكيفية ما النهاية، فإن المعنى

---

(19) *Ibid.*, pp. 33-37.

يتطلب نهاية تتحدث عن التجارب الإنسانية، مثل اليقظة، والنوم، والحياة، والممات، والجنة، والنار، والشتاء، والربيع..؛ إنَّ هذه التجارب تجعل النص الشعري ممتداً في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة.

قدمنا أن الباحث لخص خمس عشرة نظرية، لكننا اكتفينا ببعض منها لتلخيص التلخيص، مما رأينا أنه مفيد للقارئ العربي؛ وهي النظريات القدمية، والزمنية، والتعبيرية، والإيقاعية النثرية، والخاصة بالشعر الحر، والتنغيمية، والاختتامية؛ وقد أجلنا الحديث عن النظرية التوليدية، والنظرية الإصاتية إلى الفصول اللآحقة، لكننا غضضنا الطرف عن نظريات أخرى باعتبارها ذوات خُصُوصِيَّات؛ وقد تبين لنا أن ما يجمع بينها هو تعاضد المقاربات وتداخلها؛ فهناك المقاربات الموسيقية، واللسانية، والسردية، والتّشكيلية، من حيث إن هناك حديثاً عن الزمان، والحقبة، وعن النواة، والخلية، والموضُوعة، وعن التمطيط، والتكثيف، والانتظام، والفوضى، والبدايات والنهايات، والمرجعيات والمحاكاة..؛ وهناك الخلفية الموسيقية الرياضية المنطقية من حيث الحديث عن المقاييس، والنقرات، والمسافات الزمنية، والقلب، والإبدال، والعكس، والتسلسل والتقابل؛ وهناك الخلفية الخاصة بإِدْراك الأشكال كالحديث عن المماثلة، والتوازي، والكم؛ أي كل ما يتعلق بالمادة وصورتها.

ب ـ أساطير النظم التقليدي

يتبين مما سبق أن أيَّة نظرية لم تفلح في تقديم إطار نظري موحد لدراسة الإيقاع؛ ويُرَدُّ ذلك، في نظر الباحث إلى صعوبات منهجية وفلسفية عميقة، وأسمى الباحث هذه الصعوبات بـ(أساطير النَّظْمِيَّات التقليدية)[20]، وهي خمسة أساطير: (1) الإيقاع الشعري ذُو بعد واحد، (2) الإيقاع الشعري لساني طبيعي، (3) الإيقاع الشعري مطرد، (4) الإيقاع الشعري اتفاقي، (5) الإيقاع الشعري خَطِّي سطحي.

النظرية **القدمية** بمفاهيمها قاربت الوزن باعتباره هو الأساس وليس الإيقاع فتحدثت عن النبر، والفاصلة، والتضمين، والسطر، والمقطع، ونصف السطر؛ وهذه المفاهيم ليست إيقاعية؛ وركز **الزمانيون** على العلاقة بين الوزن والموسيقى

(20) *Ibid.*, pp. 77-117.

مُبَئِّرِينَ على الصوت بِنَبْرِهِ ودرجات أصواته ومُدَّته باعتباره أشياء مادية، وليست مجردة، وأن وزن الإيقاع الشعري وتعبيره ترافقهما اللغة؛ ومهما اختلفت الآراء، فإنها أعادت الاهتمام إلى الوزن أكثر من الإيقاع، وإذا اعتبرت الإيقاع فإنها جعلته مُطَّرداً، في حين أن الاطراد يؤدي إلى الرتابة. والإيقاع ليس بهذا الشكل، إنه ذو أبعاد متعددة؛ بعضها مضطرب، وبعضها مُطَّرِدٌ؛ الإيقاع أكثر من التنظيم اللساني الفيزيائي للنص، وهو أخصب من الاتفاق، والاصطلاح، لأنه موغل في كينونة البشر المتنوعة من نفسانية، وفزيولوجية، وعصبية، ثم اجتماعية جماعية؛ ولذلك، فهو ذو مستويات متعددة.

يعتمد الإيقاع الشعري على خَوَاصَّ متعددة؛ منها (1) التراتبية، (2) التراتبية بطرق مختلفة، (3) البعد العمودي، (4) ترابطه مع ظواهر أخرى، (5) تعالقه مع إيقاعات أخرى؛ ولم تراع تلك النظريات هذه الخواص الأساسية؛ نعم يجد القارئ حديثاً عن مستويات وعن تقابلات، مثلما اقترحته القَدَمية، والنغمية التي فرقت بين الوزن والتعبير. . لكن كل ذلك متعلق بالأوزان لا بالإيقاع.

في ضوء عرض مركز لأطروحات تلك النظريات وتبيان إسْهَامِهَا وحدوده، تبنى **المنهاجية التراتبية**، **والمفاهيم الإيقاعية**، مثل النقَرات، والذروات، والمقاييس، والمسافة الزمنية؛ وقد أدت به مقاربته إلى الحديث عن الأشكال الإيقاعية وتجلياتها في مستويات متعددة، وتراتب شمولي، وفي عمق هندسي، وفي تلق معرفي هو نتاج طبيعي لكفايتنا الإيقاعية.

2 ـ مكونات النظرية

بناء على أطروحة القدرات يؤكد المؤلف وجود مَلَكَة إيقاعية مستقلة أسماها بـ «الكفاية الإيقاعية»[21] التي تنتج نفسها بنفسها تبعاً لتفاعلات داخلية؛ فهي إذن ليست متوقفة على اللغة ولا على الموسيقى؛ ومع هذه الاستقلالية[22]، فإن الإيقاع متحقق ضمن فعاليات أخرى؛ مثل التجربة الشعرية، والفعل الشعري، والنظم، والخبرة الجسدية الناتجة عن العالم الخارجي؛ لهذا، فإنه راعى في

(21) في هذا صدى للعلوم المعرفية وخصوصاً نظرية النحو التوليدي. *Ibid.*, pp. 119-120 -

(22) يراجع في هذا ما قدمناه في الجزء الأول، الفصل الأول المعنون (المبادئ المعرفية).

تعريفه للإيقاع هذه المكونات جميعها؛ أي أنه: «استجابة كِفَايَتِنَا الإيقاعية لأحداث داخلية وخارجية»[23]؛ وأما **النظم** فهو «نمط من التنظيم اللغوي الذي يتجلى في التجزيء إلى مقاطع، وفي النبر، وفي الشدة، وفي اللون النغمي، وفي الظواهر المترابطة»[24]؛ ويظهر من التعريفين أنهما عامان يشملان الشعر، والنثر، والشعر الحر، والقصيدة النثرية، والموسيقى.

ما هو أساسي في نظرية الباحث أيضاً هو التراتبية بحيث تكون هناك مكونات مرتبة يهيمن بعضها على بعض، هيمنة الرئيس على أَتْبَاعِهِ، كما هو الشأن في الحياة العسكرية والإدارية، والممارسة العلمية، مثل النحو، والموسيقى، والتوليف النصي، كأن تكون الفقرة مهيمنة على المجموعة، وهذه على الجملة، وهذه على الكلمة؛ وهذه على الصوت..؛ إلاّ أن بعض الاتجاهات لا تقبل منه هذه التراتبية الضرورية ضرورتها في الرتب العسكرية، أو في كل ذي تَرْتِيبٍ عمودي؛ لأنها تأخذ بعين الاعتبار الأفقية أيضاً؛ وإذا كانت متكافئة مجردة من الزمان والمكان والتعيّن، فإنها يصح فيها التقديم والتأخير وتبادل المواقع والْحَذْف؛ وهذا ما أشار إليه في فقرة لاحقة: «تبعاً للرديهل وجاكيندوف، فإنني أعتقد أن التراتبية مسطحة أيضاً؛ أي متتالية أفقياً ومحددة انعكاسياً»[25].

أثبتت الدراسات الموسيقية الحديثة والمعاصرة والتحليلات الأناسية واللسانية أن كل شيء مادي، أو مفهومي إلى حدٍّ مّا، يمكن أن يجزأ لتُعرف مكوناته ومقوِّماته، حتى يمكن أن ينقص منها، أو يزاد عليها، لإيجاد صلة بَيْنَهُ، وبين غيره، أو إحداث قطيعة بينهما؛ والإيقاع واحد من تِلْكَ «الأشْيَاءِ»، إذ إنه يمكن أن يجزأ إلى أصوات وإلى أصمات[26]، وكل منها تكون له قيمة زمنية معينة.

لقد نَسَج على منوال كتاب «**النظرية التوليدية**»، بل يمكن القول: إنه لخص محتوياته في هذه النقطة؛ هكذا تحدث عن التعقيد التراتبي لكل مكون مكوّن من الإيقاع؛ ويأتيه من (1) التفاعل بين أشكاله الإيقاعية أفقياً، وعمودياً، في التراتب الإيقاعي نفسه (المسافة الزمنية).

---

(23) R. Cureton, *op. cit.*, p. 120.

(24) *Idem.*

(25) *Ibid.*, p. 122.

(26) التجأت إلى القياس أيضاً.

(2) التفاعل بين أشكال الإيقاع أفقياً، وعمودياً، عبر تراتبات إيقاعية (الوزن والتجميع والتمطيط). (3) التفاعل بين الأشكال الإيقاعية ودور الوسيط الحسي في تقديمها (السمع والبصر)؛ والمكوّنات الإيقاعية ثلاثة؛ **الوزن**، **والتجميع**، **والتمطيط**؛ ويجب أن تتلقّى التجربة الإيقاعية واحداً منها على الأقل. ويظهر أن التجميع أكثر مركزيّة، والتمطيط هو الأشمل والمتقدم معرفياً؛ وأما الوزن فهو الأكثر ابتدائية والقابل للسيطرة عليه؛ وقد ارتأى أن يؤلف بين التجميع، والتمطيط؛ وقد دعا هذه العملية المكونات التعبيرية[27] .

أ ـ الوزن

استمراراً في ذلك النَّسْج فصل القول في كل مكون مكون وابتدأ بالوزن الذي عرفه بـ «أنه يمثل استجابتنا الإيقاعية لنبضات مطردة في وسيط حسي؛ هذه النبضات التي تتراوح بين الخمول، والنشاط، والاستقرار، والتغيير؛ والاستجابة متجذرة في الانتظام البيولوجي للكائن»[28]؛ والحديث عنه يعني التعرض لمكوناته التي هي **المقاييس**، **والنقرات الوزنية**، وذكر خواصه التي هي **الإسقاط**[29]، **والمحلية**، **والاسترجاعية**، **والموضوعية**؛ وإذ اقترح الكتاب المذكور قيوداً عامة دعاها بقواعد التَّكْوِين الجيد، فإن هذا المؤلف أعاد صياغَتَها؛ وهي الاستمرارية، والتماثل الأفقي، وعدم المجاورة بين نقرتين قويتين؛ وقَبْل هذا وبعده، التراتبية؛ وتوضيحه فيما يلي:

التّجميع

الإسقاط	\ < < < ——— /				\ / < < < ——— /				/		
الإبراز				●				●			
التبادل		●		●		●		●		●	
النبضات	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
المقياس	4	3	2	1	4	3	2	1	(4)	(3)	

(27) صرح في كتابه مرات عديدة أن الكتاب المذكور هو عمدته.

(28) *Ibid.*, pp. 126-136.

(29) *Ibid.*, p. 125.

إلا أن المقياس يمكن أن يكون ثنائياً، أو ثلاثياً، أو رباعياً؛ وما قدمنا أعلاه رباعي بحيث إن النقرة الأولى فيه قويّة جداً، والثالثة متوسطة، والثانية والثالثة ضعيفتان، والثلاثي يكون كالآتي:

●
●
●
● ● ●

والثنائي كما يلي:

●
●
●
● ●

إلا أنه بعد أن اتَّبَعَهُمَا تَبَيَّنَ له أن تلك القواعد تَحُدُّ من أشكال الاستجابة للوزن، وأن **السياق** هو ما يحدد القوة والضعف. ذلك أن الوزن «حينما يوضع في سياق تعبيري فإنه يفضِّل حركة انحدارية خلال الجمل؛ وإذا ما نظر إلى البنية الإيقاعية ككل، فإن ذلك التفضيل للحركة الانحدارية عبر مجموعات يأتلف مع تفضيل للتّماثل الأفقي والتبادل الحركي لجعل كثير من الأوزان قابلة للإسقاط على ترابط بعض المسافات الوزنية»[30]؛ كما أن الاستجابة الوزنية تتأثر بالاعتبارات الفيزيائية، مثل حدة الصوت وانخفاضه، في الانفعالات الجسدية بالنقر بالإصبع أو بالضرب بالرجل، ومسايرة دقات القلب.

ب ـ التجميع

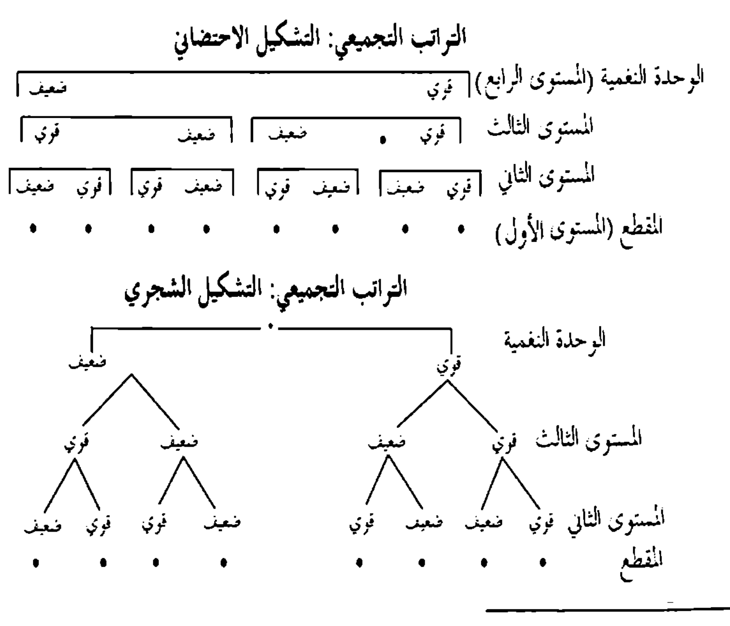
يُمَثِّلُ التجميع[31] استجابتنا إلى مواقع في ذروة بنيويَّة خلال مسافة زمنية محددة؛ وَعَمَلِيَّةُ التجميع تجزئ النص إلى مجموعات متراتبة؛ كل واحدة منها تحتوي على ذروة تجميعية؛ وتكون هذه المجموعات الصغيرة المتراكبة متساوية؛ كل مجموعة تدور حول جزء مُهَيْمِن؛ والنص/ المقطوعة محكومة

(30) *Ibid.*, p. 127.

(31) ترجمة لـ: Grouping.

باستراتيجيتين؛ استراتيجية تصاعدية التي تكون فيها الأجزاء الصغيرة قاعدة تنمَّى بإضافة أجزاء أخرى إليها؛ واستراتيجية تنازلية التي تقسم النص/ المقطوعة إلى أجزاء، ثم يوزع كل منها إلى أجزاء أصغر وهكذا؛ وإذا كان الأمر هكذا، فإنه يصح اختزال النصّ/ المقطوعة إلى نواة واحدة كما يفعل مُحَلِّلُو الموسيقى الذين وضعوا قواعد للتكوين السليم، وقواعد تفضيلية.

ما يركز عليه الباحث وغيره هو التراتب الذي يجب أن يكون بين بنيات مترابطة يمكن أن تبرز بطرق مختلفة، إلا أن ما هو شائع مِنْها ما يوظفه اللسانيون في تحليل التركيب؛ وهو الطريقة الاحتضانية[32]، والطريقة الشجرية؛ وإذا كان الاختلاف بينهما يكمن في أن الأولى تبرز التناسب[33]، والثانية التّعامد[34]، فإنهما يتفقان في أن يكون هناك انعكاس[35]، وعدم تداخل[36] ومجاورة لصقة[37]؛ وتوضيح هذا فيما يلي:



(32) ترجمة لـ: .Bracketing

(33) التناسب بمعناها الرياضي .La proportion

(34) ترجمة لـ: .Vertical

(35) ترجمة لـ: .Recursivity

(36) ترجمة لـ: .No-Overlaping

(37) ترجمة لـ: .Contiguity

يتبين من هذا أن **المقطع** هو الوحدة اللسانية الأصغر التي تثير الاستجابة التجميعية؛ **والتراتب النظمي**[38] هو ما يجعل التجميع يستجيب للعلائق البارزة بين الوحدات في المستويات الدنيا، **والتنظيم التّنغيمي**[39] التراتبي والخطّي، الذي يفرضه التركيب، هو ما يستجيب له التجميع في المستويات الوسطى، والعلائق البارزة **بين الجمل** ضمن الوحدات الخطابية، هي ما يستجيب لها التجميع في المستوى الأعلى، وعلائق البروز بين الوحدات **الخطابية** نفسها هي ما يستجيب لها التجميع في المستوى الأعلى.

لقد حدد عدد الوحدات في المجموعة بسبع؛ ويجب أن لا تحتوي المجموعة إلا على ذروة واحدة، وأن لا يتوالى فيها أكثر من ثلاثة عناصر ضعيفة؛ والذروة قوية، وما قبلها من وحدات صاعدة، وما بعدها منها نازلة؛ وتوضيح هذا:

(ضعيف) (ضعيف) (ضعيف)	قوي	(ضعيف) (ضعيف (ضعيف)
«صاعـدة»	قويـة	«نازلـة»

إلا أن هذا الصعود والنزول نسبيّان، لأن البنية التجميعية ثنائية بالضرورة: قوة/ ضعف؛ ضعف/ قوة؛ لهذا، فإن ما بعد الذُّروة وما قبلها محكوم بها، مع اعتبار خواص العكس، والقلب، والإبدال؛ وهذه خواص الوزن أيضاً؛ لكن الوزن يمكن أن يكون غير ثنائي، ومحصوراً في مسافات متعادلة في حين أن التجميع ينحصر ضمن حدود غير واضحة المعالم.

على أن المهتمين اجتهدوا لوضع بعض العلامات للاهتداء بها في التجميع، أو التجزيء؛ **أولاها** ما اقترح من قيود أو قواعد للتشكيل السليم للبنية التجميعية والبنية الوزْنيّة، والبنية الزمنية؛ **وثانيتها** ما اقترحه الجشطالتيون والمنظرون الموسيقيون من مبادئ وقواعد المماثلة والتوازي والقرب والوزن والكثافة؛ **وثالثتها** ما تفرضه اللغة نفسها من وجود علاقة بين التركيب والنظم في المستويات

---

(38) النّظم ترجمة ل: Prosodie، استيحاء من استعمال الجرجاني للمفهوم.

(39) التنغيم ترجمة ل: .Intonation

الدنيا؛ وعلائق قانونية بين أصناف البناء التركيبي والبروز الإخباري في المستويات المتوسطة، وطرق اتفاقية للتأويل الأدبي في المستويات العليا.

والقدرة التعبيرية للتَّراتُب التَّجميعي تأتي من (1) شكله الخاص به القائم على اللاَّتناظر؛ إذ يمكن أن يتأسس التجميع على وحدات متعادلة ومختلفة بالتمديد البنيوي وبالتّكثيف وبالحذْف. . كما يتجلى ذلك من خلال تحليل مقطوعة من الشعر الإنجليزي متكونة من ثمانية أسطر انقسمت من حيث الحركة إلى جزأين: (من 1 إلى 4) حركة سريعة، ومن (4 ـ 8) حركة فائقة السرعة مع تكثيف في (5)، ثم حركة مُرْتجّة مع تكثيف في (6 ـ 7)، ثم الخاتمة في (8)؛ وهكذا، فإن التجميع استطاع أن يكون قوة قادرة على الربط بين الزمن النصي والطاقة؛ وما أسهم في هذا هو البنيات التجميعية اللاتناظرية في المستويات العليا، (2) ومن التفاعل بين الشكل والمكونات الأخرى (التجميع والوزن) حيث يكون هناك تَوَتُّرَات وحلول هي نتيجة ذلك التفاعل، (3) ومن التفاعل بين الشكل والوسيط الإيقاعي **بِخَرْقِ التجميع اللغوي لصالح الإيقاع.**

جـ ـ التمطيط

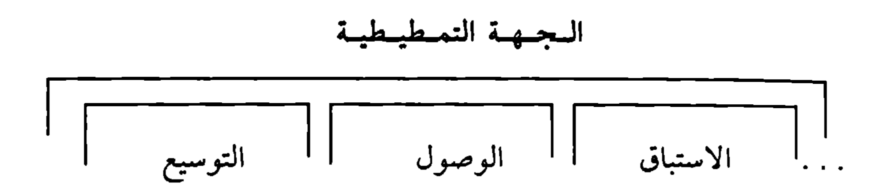
بعد أن تناول مفهوم الوزن ومفهوم التجميع انشغل بالحديث عن المفهوم الثالث الذي هو التمطيط؛ وقد اعتمد كعادته على التحليلات الموسيقية، وخصوصاً كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**» الذي فيه فصلان طويلان يتعرضان لتعريف التوتر والاسترخاء، ولِخَصائص[40] الشجرة التمطيطية، وللاختزال، ولقواعد التشكل السليم، وَلِلْجِهاتِ التمطيطية؛ لهذا، فإن ما كتبه لا يفهم إلا في هذا السياق. وسنحرص على تلخيص ما فعل، وتقديم بعض اجتهاداته.

عرف التمطيط بأنه: «يمثل الاستجابة الإيقاعية لذروة المنطلق/ الحل البنيوي، في وسيط إيقاعي»[41]؛ وعلى هذا، فإن النص يجزأ إلى جهات متراتبة؛ كل واحدة منها تحتوي على ذروة الوصول/ الانطلاق البنيوي؛ ومعنى

(40) F. Lerdhal. R. Jackendoff, A Generative Theory of Tonal Music, The MIT Press, 1985, pp. 179-248.

(41) R.D. Cureton, op. cit., pp. 146-153 (146).

هذا أن هناك بداية ونهاية، أو هدفاً بنيوياً، وأن بينهما مراحل؛ وقد تكون هذه الحركات البنيوية واضحة، وقد يحتاج إدراك الهدف منها إلى تأويل؛ يحتوي التمطيط، إذن، على مفاهيم أساسية: الجهة التمطيطية، والاستباق، والوصول، والتوسيع[42]؛ وتوضيح هذا:



وقد نوعوه إلى (1) القوي حينما يكون هناك تكرارٌ دَعَاهُ كتاب «**النظرية التوليدية**» بالقوي، وأسماه المؤلف بالمتعادل، (2) الضعيف ووسمه بالتجميعي، (3) والتقدمي[43].

ما يهمنا مِمَّا عند المؤلف هو مقايسة الشعر على الموسيقى؛ فهناك (1) أشعار عبارة عن تكرار، وعطف بيان، بحيث يعيد النص نفسه ولا يتقدم، (2) وهناك حركة استباق أو تَوْسِيع تتحقق في النص الشعري بالإركام وبالعطف، (3) وهناك حركة استباقية أو توسعية تتحقق بالتوليد المفهومي والتبعية التركيبيّة؛ ويقتضي ما سبق أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الجهات والمجموعات، فإذا كان هناك اختلاف في المستويات الدنيا، فإنهما يتلاقيان في المستويات الوسطى تركيبياً، وفي المستويات العليا موضوعياً، باعتماد على القراءة الاتفاقية والبنيات اللغوية؛ وأما في المستويات الأعلى فبانتظاراتنا لبعض الحركات العامة القانونية؛ مثل:

<<< <<<

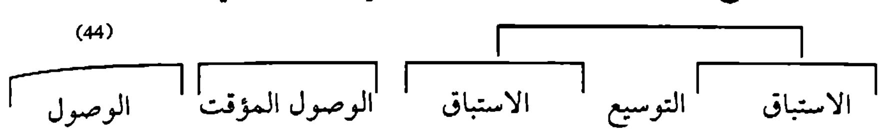
البداية البنيوية — التعقيد التوسيعي — النهاية البنيوية

---

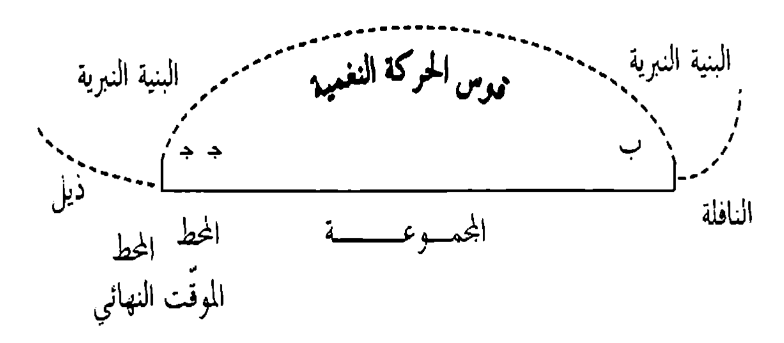
(42) الجهة التمطيطية: Prolongational Region؛ الوصول: Arrival؛ التوسيع: Extention.

(43) قارن هذا بما ورد في كتاب «**النظرية التوليدية**»، ص. 182.

إلا أن الوضع قد يكون أعقد من هذا كما في المثال الآتي:



وقد أوضح المؤلف أقواله بتحليل مقطوعة شعرية على أساس المنطلق، ثم الاستباق، ثم الوصول إلى الهدف؛ وعبر عن المنطلق في البيتين الأولين (الموضوعة)، والتوسع/ الاستباق في الخمسة أبيات، والهدف في البيت الأخير؛ وقد عبر عن هذه العمليات بمفهوم مستقى من كتاب «**النظرية التوليدية**» هو القوس البنيوي الذي هو كالآتي[45]:



القوس البنيوي في المقطوعة هو ما بين (1 ـ 2) و(8)، وفيه وقعت أنواع التمطيط؛ ويقوم التركيب اللغوي بدور كبير في التمطيط والتوتر والاسترخاء مثل دور الأنغام الموسيقية.

وإذا أريد منطقة نظرية التمطيط باعتماد على التقابل الثنائي. فإنه يمكن الحصول على التصنيفات الثانوية الآتية:

الاستباق ⊂ = الاسترخاء

الاستباق ⊂ + الاسترخاء

(44) R.D. Cureton, *op. cit.*, p. 149.

(45) F. Lerdahl, R. Jackendoff, *op. cit.*, p. 31.

الاستباق ⊂ التمطيط الاسترخائي
(الاسترخاء) ⊂ = التوسيع
(الاسترخاء) ⊂ + التوسيع
(الاسترخاء) ⊂ التمطيط التوسعي.

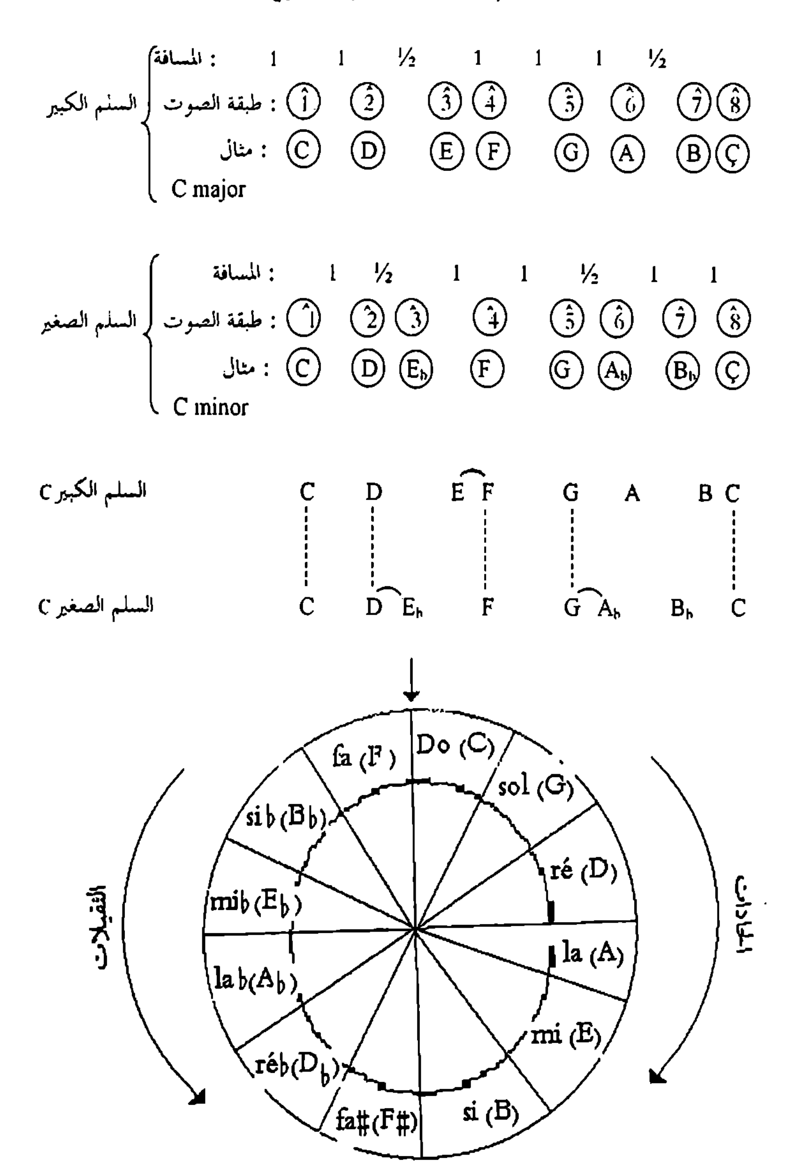
وبناء على كل ما قدم، فإن هذه النظرية تسهم في تعزيز نظرية الاختتام، كما أن هذه تساعد على توجيهها، وقد تحل مشكل التضمين لما تتضمنه من توقعات تمطيطية؛ إلا أن هذه النظرية لا يتيسر فهمها إلا في إطار **نحو نظرية الموسيقى التوافقية.**

3 ـ العلاقة بين الموسيقى والشعر

أشرنا عدة مرات إلى أنه استثمر مفاهيم موسيقية مستقاة من مصادر معروفة، لكنه لم يكن يُصرح بذلك إلا لِمَاماً؛ غير أن تقدم البحث ألْزَمَه أن يذكرها، ثم تَبَنّى النظرية الغربية الموسيقية التوافقية بنحوها وما يتكون منه من سلالم وأنغام ودرجات..؛ وبهذا سلك طريقاً وعْراً لوضع صلة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي، والإيقاع الشعري، مما جعله يسد بعض النقص الموجود في النقد الأدبي الذي أهمل هذا الجانب؛ وقد استند إلى بعض الرواد في هذا المجال، مثل هاينرش شنكر في التمطيط والاختزال، وليونارد مايِّر، وكوپَرْ، في النظرية الجشطالتية في الإيقاع التعبيري، وفريد ليرديهيل وري جاكندوف في النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية.

أ ـ نحو الموسيقى التوافقية

بعد أن نبه إلى تجذر هذه الموسيقى، صنف أصواتها إلى **أساسية**، وإلى ثانوية؛ وهي:



يتبين من هذا أن الدوائر الخماسية قسمان، الحادات، والثقيلات، الحادات هي:

(C...G), (G...D), (D..A), (A...E), (E...B), (B...F#), (F#...C#)

والمنخفضات: (F..Bb), (Bb..Eb), (Eb..Ab), (Ab..Db), (Db..Gb)

وهناك من يشير إلى النغمات بأرقام مثل:

C D E F G A B C

1 2 3 4 5 6 7 8

الثابتة (5) أكثر تناسباً، وما تحت الثانية (4) متناسبة. والوسطى (3) دونها تناسباً، وفوق الثابتة (6) متناسبة، والشاعرة (7) وفوق الأساسية (2) كأنها غير متناسبة[46].

المقطوعة الموسيقية/ الشعرية تتكون من بداية ووسط ونهاية، أو من منطلق ومراحل ومحط؛ وهناك أنواع عديدة من هذا التشكل، نصف المحط، والمحط الخادع، والمحط الناقص، والمحط الكامل، والمحط الْكَنَسِي:

المحط الخادع
نصف المحط — أو المتعلق — المحط الكامل — المحط الناقص — المحط الكَنسِي

IV	V	V	VI	V	I	V	I_6	IV	I
do	si	si	la	si	do	si	do	do	do
la	sol	sol	mi	sol	sol	sol	sol	la	sol
fa	ré	ré	do	ré	mi	ré	do	fa	mi
fa	sol	sol	la	sol	do	sol	mi	fa	do

يحتوي المحط على أجزاء صغيرة تسمى المكرورات/ المتنوعات التي تنجز في حركة لحنية، ثم الجمل، ثم مجموعة من الجمل أو الْحِقَب، ثم المقاطع، ثم الحركات، ثم الشكل الموسيقي مثل السوناتة. والموسيقى التوافقية تنتهي دائماً

(46) أتى المؤلف بمعلومات ابتدائية، لكن يشفع له أن يوظفها لدراسة الإيقاع الشعري؛ انظر صص. 153-164.

في محطٍّ؛ تلك العلائق التناغمية التي يتولد عنها مضمون موضوعي ناتج عن عمليات تحويلية ذات أنواع عديدة؛ مثل القلب، والتزيين، والزيادة، والنقص، والتكرار والتشتت.

إلا أن هذه العملية التحويلية تتم في مكان ـ زمان؛ وإذ إن تحيز الموسيقى واضح، فإن ما يحتاج إلى الإبانة هو **الوزن** الذي هو تقطيع مطرد للموسيقى إلى بنيات متطابقة قصيرة تدعى القياس (أو المقاس) مفروضة على النبضات؛ وهناك خمسة أشكال وزنية معترف بها تتأسس على بنيات ثنائية وثلاثة؛ وها هي هذه:

- الوزن المزدوج (1́ 2 / 1́ 2 / 1́ 2)
- الوزن الثلاثي (1́ 2 3 / 1́ 2 3 / 1́ 2 3)
- الوزن الرباعي (1́ 2 3́ 4 / 1́ 2 3́ 4 / 1́ 2 3́ 4).

وهناك أوزان مركبة تحتوي على ست نبضات تجزأ إلى وزنين:

/ 1̋ 2 3 4́ 5 6 / 1̋ 2 3 4́ 5 6 / 1̋ 2 3 4́ 5 6 /

وهناك ما يَتَكَوَّنُ من تسع نبضات يجزأ إلى ثلاث ثلاثيات:

/ 1̋ 2 3 4́ 5 6 7́ 8 9 / 1̋ 2 3 4́ 5 6 7́ 8 9 /

ب ـ الشِّعْـ ـ سِيقَى

تلك معلومات ابتدائية متداولة في الكتب الخاصة بالموسيقى التوافقية؛ لكن الجديد عنده هو محاولة قياس **الشعر على الموسيقى** بالاعتماد على أعمال من سبقه، وخصوصاً نظرية هاينبرش شنكر في الاختزال التمطيطي، ونظرة ليونارد مايير في التجميع الإيقاعي، ونظرية فريدلير ديهل وراي جاكندوف في عملية الإيقاع؛ وإذ إننا خصصنا فصلاً لهذه النظرية الأخيرة التي اعتمدت على مصادر ومراجع كشفنا عنها، فإننا لن نعدو تقديم بعض المعطيات التي تلح على المقارنات بين الشعر والموسيقى.

يلح المؤلف على أن النظريّات المعاصرة الخاصة بإيقاع الشعر الإنجليزي يمكن

أن تقارن بنظريات الموسيقى الغربية التوافقية، لأنها انتهت إلى آراء عامة ومجردة ومتراتبة وشاملة؛ ومنها أن هناك حركة متجهة نحو هدف معين، بإيقاع، نامية شيئاً فشيئاً، إلى أن تصل منتهاها في انتظام عمودي وفي خطية سطحية معاً؛ تلك الحركة تطوير تراتُبي للبنية القائمة التي هي الأساسية والثابتة وما تحت الثابتة، في سَبِيلِ نحو مَحَطٍّ ذي أنواع أشرنا إليها؛ وعليه، فإن البنية الأساسية سابقة على وجود النص/ المقطوعة مما يجعل السَّامع/ القارئ يتوقع اتجاه حركتها واستمرارها ونهايتها القانونية، أو الْمُنْحَرِفة، أو الناقصة؛ وإذ إن لها خواص التجريد والتراتب والعمومية والتوقعية، فإنها تكون حرة غير متناظرة مع بنية المستوى الأدنى والمتوسط.

4 ـ عَرْضُ النظرية

بَعْد أن تحدث عن المقاربات السائدة وموجهاتها النفسية والمنهاجيّة ومفاهيمها الأساسية وصل إلى ذروة نظريته التي نسجها من مجهودات سابقيه، وخصوصاً نظرية التوليد؛ هكذا اقترح قواعد التشكيل السليم للتجميع، ثم قواعد تَفضيل تجميع على تجميع.

أ ـ قواعد التَّكوين السليم للتجميع

هذه القواعد تتعلق بقيود مقولية على شكل المجموعة الفردية؛ وهي[47] :

(1) (المجاورة) مكونات المجموعة يجب أن تكون متجاورة حتى لا يكون هناك فراغ أو انقطاع، وإن كان الانقطاع التركيبي الذي يختم أحياناً تعبيرية المجموعة تَنْشَأُ بنيات إيقاعية متمايزة.

(2) (الذروة) المجموعات ذات المكونات الضعيفة يجب أن تحتوي على مكون واحد قوي؛ مثل:

مجموعـــــة

«صاعـدة»	«ذروة»	«نازلـة»
(ض) (ض) (ض)	ق	(ض) (ض) (ض)

(47) R.D. Cureton, *op. cit.*, pp. 182-191; F. Lerdhal. R. Jackendoff, *op. cit.*, pp. 43-55.

تجعل هذه القاعدة تمييزاً بين هذه النظرية والعروض الإغريقي الروماني الذي يمكن أن يجتمع في وزنه الواحد أكثر من نقرة قوية.

(3) (سحرية العدد سبعة): يجب أن تضم المجموعة سبعة مكونات على الأكثر كما هو مُبَيَّن في الرَّسْمِ أعلاه ليسهل إدراكها من قبل حاسة السمع.

(4) (وثلاثية ـ الضَّعف): بحيث يجب أن تحتوي المجموعة على ثلاثة مكونات مُتجاورة ضعيفة، مما يجعلها تتجاوز الثنائية التقليدية: قوي/ ضعيف؛ ضعيف/ قوي.

(5) (الجذر): بحيث إن النص مجموعة منبثقة من شيء مَّا.

(6) (المستويات): كل مجموعة تقع على مستوى معين موسوم ذي تراتب.

(7) (الانعكاس): إذ ما جزئ مكون مّا إلى مجموعة، فإن المكون الناتج عن التوزيع يجب أن يُكوّن هو نفسه مجموعة.

(8) (عدم التداخل): إذا ما كانت مجموعة تشمل جزءاً من مجموعة أخرى، فإنها يجب أن تحتوي على كل تلك المجموعة.

(9) (الاستمرارية الأفقية): إذا ما قسمت مجموعة، فإنها يجب أن يستوفى تقسيمها.

تلك تسع قواعد، إلا أن كثيراً منها يحتاج إلى نقاش؛ ذلك أن هذه البنيات التجميعية تقدم غالباً بشجرة متجذرة ذات أغصان مُرْتَبِطة بِعُقد تهيمن عليها واحدة تمثل ذروة التجميع؛ ويقتضي التشجير أن يكون هناك تراتب، وعدم تداخل، ووجود انعكاس؛ وإذ إننا نَبَّهْنا إلى حدود هذه المقاربة في الفصل السابق، فإننا نكتفي الآن بموقف المؤلف منها؛ إذ إنه يقر بما أسماه التّداخل، عَبْر المستويات، الموجود في الموسيقى، وفي الشعر، بحيث إن «مجموعة مّا تدرك كأنها آخر مكون في جملة، ثم يعاد تأويلها كمكوّن أولي في الجملة اللّاحقة كذلك»[48]؛ وقد بَيَّن هذا التداخل خلال تحليل نص شعري؛ ولم يكتف بهذا فحسب، لكنه أردفه بتحذيرات وتنبيهات حتى لا يقع القارئ في أسر تلك

(48) R.D. Cureton, *op. cit.*, pp. 186-189.

القواعد وتحت إضْرِهَا؛ ومنها أن الكفايات الإيقاعية تختلف درجتها عند المتلقين، بسبب فطري خِلْقِي، أو بِمَدَى تجارب الأفراد، وأن بعض النصوص تَتَمَرَّدُ عليها؛ لهذا، اقترحت قواعد أخرى تهتم بالعلاقة بين المجموعات.

ب ـ قواعد التفضيل

دعيت تلك القواعد بالتفضيلية، لكنها لا تعني التلقي الفوضوي الفردي، لأن هناك مشتركات إدراكية، بين البشر، أوضحتها النظرية الجشطالتية، ونظريات الإدراك المعاصرة؛ وهي[49]:

عامل القرب.

عامل المماثلة.

عامل المجموعة الموضوعية بحيث إن المتواليات المجموعية تحاول أن تمتد في ترتيب.

عامل الكثافة الموحدة بحيث إن كل تعبير ينال جزءاً من مجموعة ينتظر أن يؤثر في كل المجموعة.

عامل الاتجاه بحيث إن الأجزاء المرتبطة في اتجاه مشترك تحاول أن تجتمع.

عامل الاختتام، بحيث إن الأشكال المختتمة تُفَضَّلُ على الأشكال المفتوحة.

عامل العادة، بحيث إن الأشكال المعتادة مُفَضّلة على الأشكال الجديدة.

على أن تجميعاً قد يرجح على غيره إذا توافرت لديه بعض الخصائص: الأقرب مفضل على القريب، والقريب والمماثل على القريب والمختلف، والقريب على المماثل. . . تَبَعاً لِمُحَدِّدَات إدراكية تعود إلى البصر، أو السمع، أو الخيال، أو العقل. . .

لكن المؤلف لم يقتصر على المفاهيم المستقاة من النظرية الجشطالتية، بَلْ تَعَدَّاهَا إلى الاستفادة من النحو الوظيفي، ومن الدراسات التي تهتم بالاتِّساق والانسجام في اللغة الإنجليزية، ومن المنجزات الموسيقية بطبيعة الحال. وقد

---

(49) *Ibid.*, pp. 191-195.

استخلص من كل هذا ثلاثة مفاهيم أساسية؟ هي البروز[50]، والتقطيع[51]، والبنية النّصية[52]؛ وقد جزأ كل مفهوم منها إلى قواعد وصلت إلى سبع عشرة، ثم لخص كل ذلك في خطاطات تجميعية ثلاث؛ هي؛ أولاً المسافة الزمنية؛ ثانياً درجة الْمَيْلِ؛ ثالثاً الشكل. هذا هو الإجمال فإلى التفاصيل.

جـ ـ قواعد البروز

(1) (الإخباريّة): فَضِّلْ ذروة تتضمن مجموعات أخرى من الناحية الإخباريّة، كأن تكون جامعة بين المعطيات الصوتية والتركيبية والدلالية والتداولية المتعاضدة فيما بينها، لأن الإخبارية هي الغاية من اللغة للاتصال مع أنفسنا ومع غيرنا؛ والبلاغ يحتوي على المستويات العديدة المذكورة أعلاه، المنبثقة من النواة المنمّاة في معان أساسية وثانوية، بحسب أعراف اللغة وطبيعة الموضوعة ونوع الخطاب؛ وهكذا،

فإن البنية التركيبيّة؛ هي:	الفاعل	الفعل	المكملات
البنية المعنوية؛ هي:	العامل	العمل	الهدف
البنية الموضوعية؛ هي:	الموضوعة		التفصيل
البنية البؤرية؛ هي:	البؤرة		التّعليق
البنية التقابلية؛ هي:	(البؤرة والإطار).		

يبتدئ الإخبار في الصعود إلى الذروة التي غالباً ما تكون في نهاية النص، وتحتوي على مؤشرات لغوية ودلالية؛ مثل **كل**، **وأبداً**، **وأي شيء**، **وفي أي مكان**؛ وعلى ضرورات بشرية؛ مثل **الحياة**، **والممات**، **والنوم**، **والأكل**..؛ وعلى منبهات كونية مثل **التجريد**، **والإطلاق** في الزمان...

(2) (الفخامة)[53]: فضل ذروة ذات حجم كبير طبيعيّاً ولسانيا كأن تكون

(50) ترجمة لـ: Prominence.

(51) ترجمة لـ: Segmenation.

(52) *Ibid.*, pp. 195-238.

(53) *Ibid.*, pp. 239-241.

على مقطع طويل، أو على الأسطر الممتدة، أو على الأحرف، أو الكلمات المكتوبة في حجم غليظ؛ إلا أنها ليست ملزمة، فهناك من يفضل عَكْسَهَا.

(3) (البؤرة ـ النهاية)[54]: فضل ذروة تكون في نهاية المجموعة، لكن هذه القاعدة تكاد تكون ضرورية في فَنِّ الشعر، كما بينت ذلك كثير من الدراسات التي اهتمت بالاختتامات الشعرية.

(4) (الكثافة)[55]: فَضْلُ ذروة كثيفة في الأصوات وفي المعجم وفي التركيب وفي التوازي، وفي اللعب بالكلمات، مثل اللازمة، ونهاية السرد، وتكثيف ما سبق، وتكرار مفردات الافتتاح، وجمله.

(5) (الرجوع)[56]: فضلُ ذروة هي عَوْدَة شكلية، مثل اللازمة، ونهاية السرد، وتكثيف ما سبق، وتكرار مفردات الافتتاح، وجمله..

(6) (التغيير)[57]: فضل ذروة تغاير ما سبق وتخرج على المعتاد وتفرض نفسها.

(7) (النقرات)[58]: فضل ذروة تكون فيها النقرة القوية على المقطع الأقوى..

(8) (الوصول)[59]: فَضْل ذروة ذات وصول تمطيطي؛ والتمطيط بنية استباقية، غالباً، تلعب دوراً مهماً في الاستجابة التجميعية.

د ـ التقطيع

(9) (الشكل الثنائي)[60]: فضل ذروة ذات مكونين، باعتبار أن الأشكال الشعرية المعيارية تختار الانتظام الثنائي: الثنائيات والرباعيات والثمانيات والسداسيات (رباعية + ثنائية)؛ وأما السُّونيتة فهي ثمانية ورباعية وثنائية، أو ثلاث رباعيات، وثنائي.

(54) *Ibid.*, pp. 241-243.

(55) *Ibid.*, pp. 243-244.

(56) *Ibid.*, pp. 244-245.

(57) *Ibid.*, pp. 246-247.

(58) *Ibid.*, pp. 247-251.

(59) *Ibid.*, pp. 251-253.

(60) *Ibid.*, pp. 253-254.

(10 ـ 11) (الفرديات)[61]: تجنب المجموعة ذات المكون الواحد، واختر ذات ثلاثة... لأن التقسيم الثلاثي شائع في النصوص الشعرية لأنه يحقق التعادل النسبيّ: زمن طويل وزمنان قصيران، كما يجب الابتعاد عما فوق ثلاثة، فإذا وجد مثل خمسة، فإنه يجزأ إلى ثلاثة فاثنين.

(12) (القرب)[62]: فَضِّلْ مجموعة ذات ميدان نظمي يراه البصر مُتَّصِلاً في المستوى الأدنى، وذات مكون تركيبي في المستوى الأعلى؛ والتقطيع النظمي ذو أربع مستويات: المقطع، وَالْجُمَيْلاَت، والجملة الإصاتية الوظيفية، والوحدة التنغيمية؛ وهذه المستويات هي ما يحكم انطباعنا بأن المستوى الأدنى لصيق بالفضاء النصي، وأن الحدود بين مكوناته هو ما يخلق التأثير الإيقاعي؛ وغالباً ما يترافق التقطيع النظمي مع التقطيع التجميعي.

(13) (المماثلة)[63]: فضل مجموعة تحتوي على أشكال لسانية متماثلة في الأصوات وفي التركيب وفي الدلالة، لأن تلك المماثلة هي ما يؤدي إلى التحام النص واتساقه وانسجامه.

(14) (التوازي)[64]: فضل بنية تجميعية تظهر فيها أشكال متوازية على المستويات الكلية والجزئية، لكنها غير متماثلة؛ وهو يؤثر في الاستجابة الإيقاعية (الوزن، والتمطيط، والتجميع).

(15) (المقاييس)[65]: فضل مجموعة تَتَلاَقَى مسافتها الزمنية مع الإسقاط الوزني، والتجميعي.

هـ ـ البنية النصية

(16) (الوحدة)[66]: فضل مجموعة تطابق الشكل المهيمن على المجموعات الأخرى، سواء أكانت هذه المجموعات متقدّمة وتالية وكذلك تابعة أو متنوعة.

---

(61) *Ibid.*, pp. 254-256.
(62) *Ibid.*, pp. 256-258.
(63) *Ibid.*, pp. 258-263.
(64) *Ibid.*, pp. 263-264.
(65) *Ibid.*, pp. 264-267.
(66) *Ibid.*, pp. 267-268.

(17) (الخطاطات)[67]: فَضّل مجموعة تكمل خطاطة تجميعية.

انتهى به هذا التعداد لقواعد البروز، والتقطيع، وتشكل البنية النصية، إلى تجميعها في خطاطات جزأها إلى ثلاثة مكوّنات؛ أولها المسافة الزمنية المؤسسة على المقابلة بين: قوي/ ضعيف، (أو المحور الأفقي)، وثانيها الانحناء الذي يهتمُّ بالتعرف على موقع النقرة القوية بالنظر إلى مواقع النقرات الضعيفة، (أو المحور الانحنائي)، وثالثها الشكل الذي يتحدَّدُ بالمسافة الزمنية وبالانحناء (أو المحور العمودي).

جَرت العادة أن كل بنية نظرية تتأسس على هذه الأركان الثلاثة؛ وقد أخذها المؤلف في حسبانه واعتباره، كما جعل مَوَادَّ بِنَائِه الثنائية (والثلاثية): التوسيع/ التكثيف؛ التقدم/ التراجع؛ التقدم/ الميلان/ التراجع؛ النقرة القوية/ النقرة الضعيفة؛ وقد ألف بين هذه الثنائيات (والثلاثيات) بالقوانين الرياضية بما تقتضيه من استقامة، وإبدال، وقلب، وعكس؛ كأن يقال: تقدم تكثيفي/ تراجع تكثيفي. . ذهاب/ إياب.

ما يلاحظه القارئ أن هناك فيضاً في المفاهيم وفي التَّقْسيمات لغياب الخلفية الرياضية المضبوطة من ذهن المؤلف، فكان التداخل والتكرار في مفاهيم المدة الزمنية، والحجم، وفي البنية الهندسية، وأنَّ القواعد التفضيلية محكومة بطبيعة الاستجابة ودرجتها، وليست قواعد ملزمة؛ لذلك يمكن رفض بعضها، أو إدماجه في غيره، وأنها فرْضيات عمل يمكن أن تستخدم لدراسة مكونات أخرى للاستجابة الإيقاعية، مل الوزن والتمطيط.

ومع كل هذا، فإننا لا نحكم على هذه النظرية إلا بعد رصد كيفية توظيفه لها في مرحلة أولى، وبعد اختبارنا إيَّاها في فصول لاحقة.

5 ـ ممارسات

ليس من السهل فهم التحليل الذي قدمه المؤلف إلاَّ باستحضار المكونات الرئيسية للنَّظريّة الموسيقية التوافقية، من بنية تجميعية، وبنية وزنية، ومن درجات أساسية وثانوية، ومن انطلاق وأنواع محط، وما يكون بينهما من بنية تمطيطية بما

(67) *Ibid.*, pp. 268-269.

توصف به من قوة وضعف وتقدم، واستباق وتوسيع، وسرعة الحركة وثقلها، ومن استذكار لهيكل السوناتة.

يجد القارئ لتحليله حديثاً عن الموضوعة وتنميتها بأنواع التمطيط حتى الوصول إلى الهدف، وعن النغمة الأساسية والثابتة والمحط والذيل، وعن قواعد التكوين السليم: (المجاورة، والنقرة القوية الواحدة، والثلاثة الضعيفة، وعدم التداخل، والاستمرار الأفقي. . .)، وعن قواعد التَّفضِيل من: (1) الإخبارية، (2) والضخامة، (4) والكثافة، (6) والتغير، (12) والقرب، (13) والمماثلة، (14) والتوازي، (15) والمقياس، (16) والوحدة، (17)، والخطاطة. إن ما حلله من قصائد يستند إلى علم الموسيقى، لأنه يعتقد أن «نظرية الإيقاع في الشعر ونظرية الإيقاع في الموسيقى التوافقية الغربيَّة واحدة أحدية وهما الشيء نفسه»[68].

بدأ تطبيقاته في الفصل الخامس باستشهاد مؤدَّاه: أن ليس هناك مَعْنىً موجودٌ سلفاً مفروض على القارئ، إنما هناك استعمال يُشَيِّدُ معنى، وأن ليس هناك ما يقوله الوزن، إنما هناك ما يفعله؛ لهذا، فإن ما سينجزه المؤلف من تحاليل محكوم بهذه الوجهة من النظر، على الرغم من قائمة القواعد تلك؛ وقد حلل ثلاث قصائد، لكننا اكتفينا بتقديم خلاصات لما أنجزه في قصيدة من الشعر الحر التي تتكوَّن من واحد وعشرين سطراً؛ وقد اتبع الخطوات الآتية: (1) اقتراح خطاطة تلخيصية تحتوي على (أ) تشكيل شجري للتجميع والتمطيط، (ب) تشكيل لمصفوفة نقط تبين طبيعة الوزن، (2) ثانياً تشكيل حاضِنَات لمستويات التعبير العليا (حتى مستوى الوحدة النغمية)، (3) اختزال التجميع (إلى مستوى الوحدة النغمية)، (4) اختزال تمطيطي (إلى مستوى الوحدة النغمية)، (5) تعليق تنازلي على مستويات التعبير العليا (إلى مستوى الوحدة النغمية). (6) تعليق تصاعدي، سطراً سطراً، على المستويات الدنيا التعبيرية، وتفاعلها مع الوزن.

أ ـ الخطاطة

يرى القارئ أنه اقترح شجرة[69] تعكس بأمانة أسطر القصيدة في نهايتها؛ هكذا بدأ المستوى الأول بضعيف، ثم ضعيف ـ اتساق؛ ثم فرَّع (الضعيف)، في

---

(68) *Ibid.*, pp. 277-422. (ch. 5. Analysis).

(69) *Ibid.*, pp. 279-282.

المستوى الثاني، إلى ضعيف ـ استباق؛ فقوي ـ وصول استرخاء؛ و(الضعيف ـ الاستباق) إلى قوي ـ وصول تمديد؛ (والضعيف في المستوى الثاني إلى ضعيف ـ استباق) إلى ضعيف استباق يساراً، وإلى قوي وصول استرخاء؛ (والقوي ـ الوصول الاسترخاء) إلى قوي استباق؛ ضعيف وصول استرخاء؛ وهذا إلى ضعيف استباق وإلى قوي وصول استرخاء.

القوي ـ الوصول التمديد فرع إلى قوي؛ هذا القوي إلى ضعيف ـ استباق، وتفرع هذا إلى **قوي** تفرع إلى ضعيف استباق، إلى قوي، وصول، استرخاء؛ والضعيف الاستباق إلى ضعيف استباق وقوي وصول استرخاء؛ والقوي إلى قوي وصول راحة. . . ؛ ثم هناك تشعبات إلى أغصان عديدة يتبين منها:

ـ أن كل جَعْرَة مكونة من ضعيف استباق تتجزأ إلى ضعيف/ قوي؛ وقوي وصول راحة إلى ضعيف قوي ضعيف؛ وقوي استباق: قوي/ ضعيف؛ ضعيف وصول استرخاء. . .

ـ أن هناك نقرة واحدة قوية في كل مجموعة كأن تكون بين ضعيفتين، أو ضعيفتين اثنتين من كل جهة أو تسبقها واحدة وتتلوها اثنتان.

ـ ن الغالب هو الضعف والاسترخاء والتمطيط القوي والضعيف.

ـ أن ما يوسم بالقوي درجات: الأقوى جداً، والأقوى، والقوي، تبعاً لطول المقطع.

ـ أن عدد النبضات الضعيفة يكون أكثر من النبضات التي توصف بالقوة.

ـ أن المسافة بين النقرات القوية ليست محكومة بالوزن وبالمقياس.

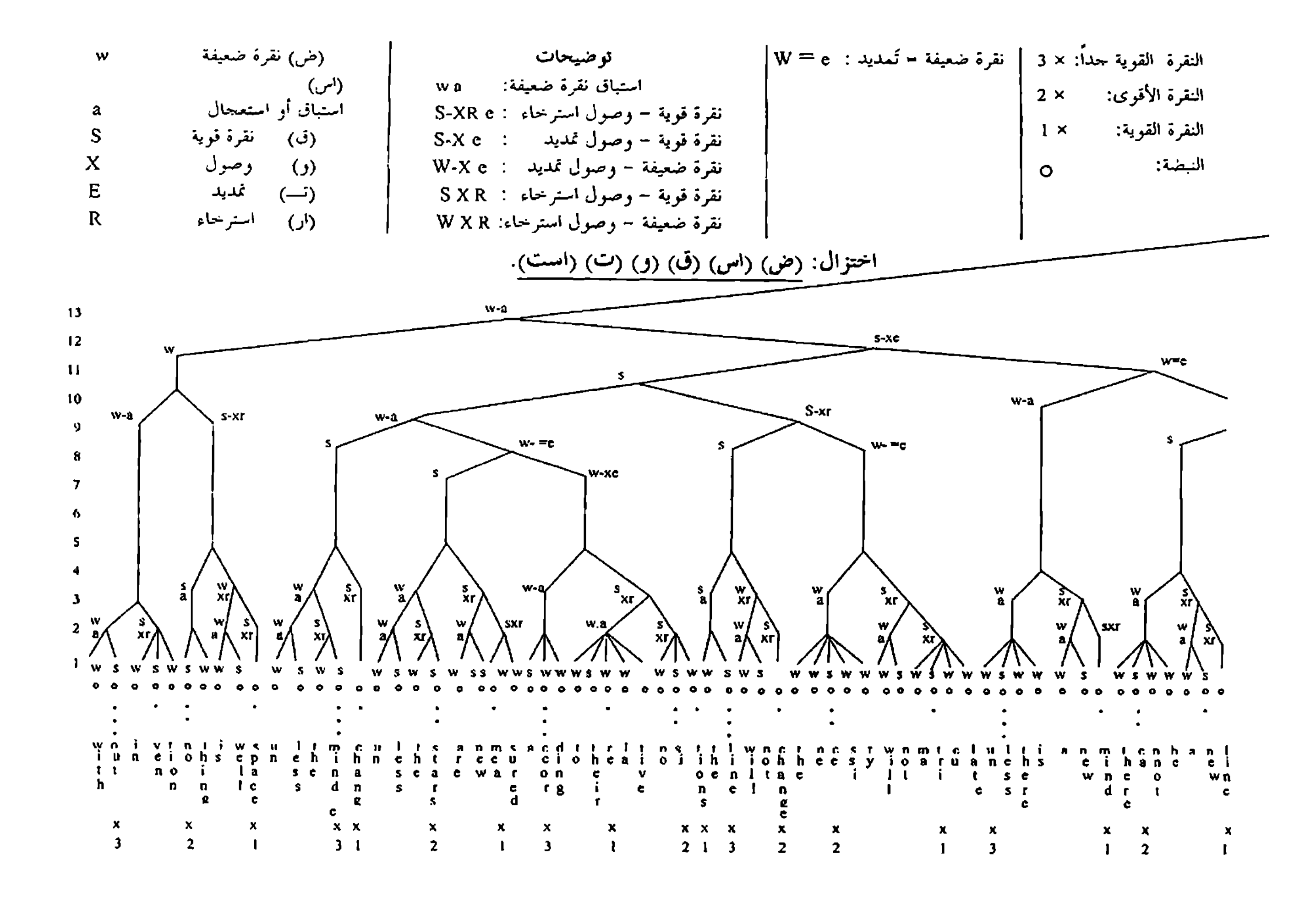
وها هي النقرات ذات القوة:

القوية جداً: out؛ Mind؛ Acco؛ Line؛ Less.

الأقوى: On؛ Stars؛ Si؛ Ce؛ Can.

القوية: Ven؛ Spaced؛ (صمت)؛ Men؛ Re؛ (صمت)؛ Tri؛ Mind؛ Line.

يتضح من هذا أن المفردة إذا صارت معروفة، فإن نقرها يضعف، مثل: Mind؛ Line؛ إذ انتقلت من ثلاث نقط عمودية (⋮) إلى نقطة (●)؛ أي أنها صارت لا توسم بالقوة.


w (ض) نقرة ضعيفة
a (اس) استباق أو استعجال
S (ق) نقرة قوية
X (و) وصول
E (تـ) تمديد
R (ار) استرخاء
توضيحات
استباق نقرة ضعيفة: w a
نقرة قوية – وصول استرخاء: S-XR e
نقرة قوية – وصول تمديد: S-X e
نقرة ضعيفة – وصول تمديد: W-X e
نقرة قوية – وصول استرخاء: S X R
نقرة ضعيفة – وصول استرخاء: W X R
نقرة ضعيفة = تمديد: W = e
النقرة القوية جداً: × 3
النقرة الأقوى: × 2
النقرة القوية: × 1
النبضة: o
اختزال: (ض) (اس) (ق) (و) (ت) (است).

ب ـ تشكيل الحاضنات

يظهر من تجميعه للأسطر أنه راعى أن تكون تراكيبها سليمة، بحيث اختزل الواحد والعشرين سطراً إلى سبعة عشر[70] كل سطر تحتويه حاضنة في المستوى الأول والثاني والثالث والرابع؛ إلا أنه ابتداء من المستوى الخامس اتسع ذِرَاعا الحاضنة الرابعة والخامسة عشرة لتحتويا تركيبين؛ والثالثة والرابعة والسادسة والثامنة والعاشرة لتحتضن ثلاثة أسطر؛ ثم صارت خمس حاضنات في المستوى السابع، وأربعاً في الثامن، واثنتيْن في التاسع..

طريقة الاحتضان هذه شائعة لدى محللي الموسيقى؛ إذ تجزأ المقطوعة إلى جزئين، وكل جزء إلى جزأين؛ وهكذا (1: 2: 4: 8: 16) بناء على مؤشرات دلالية وتركيبية ونظمية إلى أن يصير كل سطر في حاضنة بعملية تنازلية، ويمكن أن يحدث التجميع في عملية تصاعدية.

جـ ـ الاختزال التجميعي[71]

يعتبر الموسيقيون أن أية مقطوعة تنمو من بنية تجريدية في نغمات، منها ما هو أساسي، ومنها ما هو ثانوي معتبر بمثابة تزيينات وتطويرات؛ وهذه تحذف عند الاختزال، لكن يبدأ بما هو أقل أهمية، ثم ما له أهمية إلى أن يبقى على النواة الأهم؛ وهي الافتتاح، أو الاختتام؛ وقد وظَّفَ المؤلف هذه التقنية ابتداء من المستوى الثامن الذي حذف فيه كلمة من السطر الثالث، وأربع كلمات من السطر الرابع؛ وفي المستوى التاسع حذف بعضاً من الخامس والتاسع والعاشر وكثيراً من

---

(70) Text:

Without invention nothing is well spaced, 1
Unless the mind change, unless 2
The stars are new measures, accoding 3
To their relative positions, the 4
Line will not change, the neccessity 5
Will not matriculate: unles there is 6
A new mind there cannot be a new 7
Line... 8

Ibid., p. 282.

(71) *Ibid.*, p. 283.

اثني عشر و(13، 14، 15، 16، 17) وكلمة من (18)؛ وفي المستوى العاشر اختزل بعض التراكيب؛ وفي المستوى الحادي عشر حذف (6، 7، 8، 9)؛ وفي المستوى الثاني عشر كلمات من الثامن عشر؛ وفي المستوى الثالث عشر أبقى على كثير من الثامن عشر وكل 19، 20، 21)؛ أي أنه احتفظ بالاختتام.

د ـ الاختزال التمطيطي

الحديث عن التمطيط[72] يقتضي تحديده، والتعرف على أنواعه، وعن الانطلاق، والتوتر، والاسترخاء، وعن الاستباق، والذروة، والتمديد، وعن الدرجات الأساسية، والثانوية، بما فيها من درجة أساس، ودرجة ثابتة، ودرجة تحت الثابتة؛ وعن المحط وأنواعه؛ وعن النوافل، وقوس التنغيم، والامتدادات؛ وقد جرت عادة المحللين الموسيقيين إلى أن يبدأوا من المستويات الكبرى إلى المستويات المحلية؛ وهكذا، فإنهم يقسمون المقطوعة إلى المقدم وإلى التّالي اللذين يتألف منهما الشكل القاعدي: الأساسية فالثابتة فالرجوع إلى الأساسية؛ أي ما يدعى بالمحط الكامل، إلا أن الوضع لا يكون هكذا دائماً؛ إذ هناك أنواع عديدة من المحط.

يتعلق الاختزال التمطيطي بالإيقاع من حيث المسافة الزمنية، ومن حيث القمة والسفح، وبعلاقة بعض الأصوات ببعض، من حيث اعتبارها مُتجاورة أو بعيدة، مَمَرّاً أو هوة؛ لقد استحضر المحلل كل هذا فتحدث عن التمطيط الاستباقي في النصف الأول من النص أدى إلى ذروة، وعن الوصول الذي تولد عنه تمطيط متعادل، وتمديد أعاد الحركة الأولى في تطويل وتعقيد حتى وصل إلى المحط الذي انبثق منه استباق مرتفع متعدد المستويات ثم الاختتام.

معنى ما تقدم أن نواة النص مططت بكيفية ضعيفة، ثم بكيفية متقدمة حتى وصلت إلى الذروة التي هي بؤرة النصف الأول من القصيدة، ثم بدأت الحركة تنحدر إلى المحط فالاختتام؛ وقد عززت هذه الحركات بشكل بصري ذي أوقاع فَضَائِيَّة أيقونية؛ وهكذا، فإن النص الشعري مقطوعة موسيقية توافقية لأنهما متولدان عن المبادئ نفسها، ومحكومان بالقواعد عَيْنِهَا.

---

(72) *Ibid.*, pp. 282-292.

6 ـ أبعاد النظرية

استفاد المؤلف من عدة مجالات معرفية متعددة كالنقد، واللسانيات، والنحو التوليدي، والموسيقى، والعلوم المعرفيّة، فَكَوَّن نظرية دعَاهَا بـ(التعبير الإيقاعي في الشعر الإنجليزي)، وقد جاء عمله محققاً لشروط النظرية بما تقتضيه من تنظيم للافتراضات، وبِمَا تتطلبه من بساطة (إلى حدٍّ مّا)، وطبيعية، واتساقية، وذَاتِ قدرة تعبيرية، ومن مبادئ، ومنهاجية تفسر طبيعة وسلوك الظاهرة المدروسة؛ وهي التعبير الإيقاعي بما يعنيه من تقطيع للنص إلى أجزاء وكيفية حركة هذه الأجزاء في نفسها، وفي علاقتها بالأجزاء الأخرى، وفي اعتباره معرفة أساسية متجذرة في الإنسان، وفي غيره.

يُمكن القول إن نظرية المؤلف حققت كثيراً من أهدافها كما بينا ذلك سابقاً، إلا أن ما سنركز عليه الآن هو الآفاق التي تتراءى أمامَها؛ وهي عديدة مثل إعادة النظر في العلاقة بين الإيقاع، والشعر، والشكل، والزمن، والوزن، والتعبير الإيقاعي، وتلقين الشعر، والشعر والموسيقى، والإيقاع الشعري، والنقد الأدبي. . ؛ وإذ إن الأمر يطول إذا ما فصل القول في كل أفق أفق، فإن ما سنفعله هو التنبيه إلى بعض الخلاصات الأساسية التي انتهى إليها[73]؛ منها التفرقة بين النظم والشعر من حيث إن النظم لا ينفك عن الإيقاع بما يعنيه من أشكال التكرار؛ التكرار إذن حافز إيقاعي تنتج عنه استجابة؛ وإذ هو كذلك، فإنه يجب أن يتجلى في نقرات متراتبة متبادلة، وفي جمل ذات توتر، وجهات وغايات، كما أن هناك إيقاعاً بصرياً.

لقد اعتبر المؤلف أن أهم مفهوم اهتدى إليه هو الشكل الإيقاعي المتجلي في التجميع وفي التمطيط؛ أي من حيث تقليص النص تدريجياً من أعلى مستوى إلى أصغر مستوى، ومن حيث تنمِيتُه من النواة فالمكرورة فالخلية. . . إلى القصيدة الكاملة، بحسب تقنيات الاستباق والتمديد، وأنواع التكرار، وما تؤدي إليه هذه التقنيات من وجود نوافل، وأقواس نغمية، ومحطات، وامتدادات؛ إنها عمليات تنتج عنها أشكالٌ معرفية وطاقات فيزيولوجية بمحاكاة طاقات نفسانية؛ الشكل الإيقاعي يخلق تجربة للزمن الداخلي للإنسان مشابهة

---

(73) *Ibid*., pp. 423-441. (ch. 6. implication).

لزمن السّاعة، وإن شئت، فإن الزمن الآلي محاكاة للزمن الباطني.

أكد المؤلف غير ما مرة أن نظريته لا يكاد يوجد ما يضاهيها؛ فهي، وإن اعتمدت على العلوم المعرفية، وعلى مجهودات المحللين الموسيقيين، حققت تناغماً كبيراً بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري، وتفاعلاً بين التّعبير، والوزن، والمسافة الزمنية، وتكاملاً بين المحور الأفقي، والمحور العمودي؛ وحلت مشاكل إيقاعية مزمنة، مثل الفاصلة، والتضمين؛ وهي بهذه الخواص وغيرها صارت كونية يمكن توظيفها لحل مشاكل أشعار أخرى في لغات مختلفة.

خاتمة

لقد حرصنا على الدقة والأمانة العلمية، لذلك التجأنا إلى الترجمة الدقيقة أحياناً، وإلى الحرة أحياناً أخرى، وإلى الترتيب والشرح والتوضيح تاراتٍ، وإلى الكشف عن مراجعه أطواراً؛ ذلك أن الكتاب مصوغ في اقتصاد لغوي من جهة أولى، وفي فيض مفهومي، من جهة ثانية، أَتَاهُ من تعدد مراجعه: الموسيقى، واللسانيات التوليدية، والوظيفية، وتحليل الخطاب، والنقد الأدبي.

لقد أدى الاقتصاد اللغوي التعبيري إلى تَعْسِير قراءة الكتاب، بَلْهَ فَهْمَه واستيعابه وتوظيفه من قبل المتلقي العربي، ونتج الفيض المفهومي بفتح صندوق (بَانْدُورا) بدلاً من تَبَنِّي شفرة (أوكّام)؛ وبهذا خالف التقاليد النظرية مثل البساطة والتقتير. . ؛ كما أنه آمن بكل ما جاء في سفر «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**»، بل اعتبره مِنَّةً سماويَّة نزلت لتخرج دارسي الإيقاع من ظلمات الجهل إلى نور اليقين. هكذا تكلم: «نظرية ليرديهل وجاكندوف أَنِيقَة خَلَّابَة ليس لها مثيل في الدراسة الإيقاعية؛ فَبِقُيُودِها الصارمة على التراتب، وعدد مكوناتها القليل المتصل بِحَمِيمِيّة، وقائمتها الموجزة الخاصة بقواعد التفضيل (الطبيعية) نفسانياً، وتوضيحاتها المعتمدة على الرسوم والخطاطات، تقدم للمهتم بالإيقاع أداة تحليلية تولف بين درجات من الوضوح غير مسبوقة، وبين البساطة، والقُدْرة الوصفية. حجتي الأساسية في هذا الكتاب هو أن المنظرين للنظميّة قبلوا هذا العَرض السخي»[74] .

(74) *Ibid.*, p. 178.

نعم إن النظرية: «أَنِيقَةٌ خَلاَّبَة ليس لها مثيل في الدراسة الإيقاعية»، لكنها خِلاَبَة خَادِعَة حَقّاً، فهي إذا اعتمدت على التشجير وما يقتضيه من تراتبية صارمة، فإن هناك مكونات من المعطى الموسيقي بقيت خارجة، وإذا اشترطت عدم التداخل، فإنها وجدت ما يناقضه، وإذا أوجبت الهيمنة في المحور العمودي، فإننا لا نَدْرِي كيف تقع في التَّضْفِيف الأفقي؟؛ وإذا شهدت على نفسها، بحق، أنها تنحصر في تحليل الموسيقى التَّوافقيّة، فكيف سمح لنفسه أن يزعم أن نظريته كونية؟!

على أننا لا ننكر أن «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**»، وما تولد عنها، قدمت أدوات لتحليل الموسيقى يمكن توظيفها في تفكيك الشعر أيضاً، لكن بعد أن تشذب من الزوائد وَتُغْنَى بما تقدمه النظريات المعاصرة كالمنطق المائع، ونظرية الكوارث، ونظريات الموسيقى المعاصرة. ذلك أن مفاهيم مثل الاختزال والتجميع والتمطيط والمسافة الزمنية أدوات صالحة لتحليل الشعر القديم، وأشكال من الشعر المعاصر لا جميعه.

وبعد، فإننا نأمل أن نكون قدَّمنا لُبّ نظرية (التعبير الإيقاعي)، بدون تشويه واختزال، وجور في الأحكام، وميل في مكيال التقويم.

الفصل الثالث

النظرية الإيقاعية

تمهيد

في إطار التماس العلاقة بين اللغة والموسيقى انبثقت نظرية نشطة اهتمت بصرف اللغة ونظمها، وخصوصاً من قبل الآخذين بالتصورات اللسانية التوليدية التحويلية؛ وقد دعت نفسها بـ (فرضية الصرف النظمي) التي تشمل ما يدعى بـ (النظرية النظمية). وإذا ما افترضنا أن الأساس الذي يتحكّم في الصَّرف والنظم والتعبير والشعر هو الموسيقى، فإنه لا ضرر أن نقترح لكل أنواع المقاربات التي تدخل في هذا النطاق اسم (النظرية الإيقاعية)؛ وأهم ممثّليها هُم المختصون في الصُّوَاتة الوظيفية[1] الوزنية الذين يجعلون تحليل الإيقاع/ الوزن كقاعدة للتعرف على طبيعة النظم، بعد ما كان النّظميون يتخذون اللغة وسيلة للعلم بكيفيات تَشَكُّلِهِمَا. وبهذا صار النظم[2] اللساني صنفاً من الوزن/ الإيقاع التطبيقي، وأصبح علم الموسيقى بقوانينه وقواعده وتدويناته أصلاً يقاس عليه، وتُرَدُّ المكونات الشعرية إليه. ومؤسسو هذه النظرية كثيرون، لكننا سنقتصر على إبْرَاز العناصر الأساسية للغة الموسيقى التوافقية الغَربية، وصنوية الموسيقى/ اللغة، واستثمار النَّظرية.

---

(1) نُفَضِّلُ الترجمة على التعريب لِنُنَمّي اللغة العربية من داخلها، ونتجنب التعريب الذي تحافظ فيه المصطلحات والمفاهيم على دلالالتها الأصلية لكنها تعجم اللغة المنقولة إليها: لهذا، فإننا نقترح: الصواتة (علم الأصوات) الوظيفية لترجمة .Phonology (ie)

(2) نخالف الترجمة السائدة لـ: Prosody (ie) بالعروض، فنقترح: (النظم) بمعناه عند الجرجاني لِيَشْمل رمزية الأصوات، والنبر، والتركيب، والوزن، باعتماد على الأبحاث المعاصرة.

1 ـ توافق الموسيقى/ الشّعر

يظهر من المثالية الفجة والتصورات الساذجة أن تسند ثورات علمية هائلة وإبدالات جديدة لشخص واحد ذي عبقرية فذة؛ لذلك، فإن الحصافة تقتضي أن يُتَعَرَّف على السياق العام الذي انبثقت منه تلك الثورة وذلك الإبدال. تعود بدايات السياق إلى القرن الثامن عشر الذي ظهرت فيه الموسيقى التوافقيّة ثم اشتدّ عودها وأينعت قطوفها، حتى قامت ثورة ضدها في بدايات القرن العشرين أو قبله بِقَلِيل؛ لكنها، مع ذلك، بقيت قوانينها وقواعدها ومفاهيمها وآثارها سائدة، بَلْ مهيمنة، إلى وقتنا هذا، وخصوصاً بعد مجيء العلوم المعرفية بما فيها من أنواع الطب، والفلسفة، واللسانيات؛ وهكذا بدأ تشييد موضوع علمي جديد هو (العلاقة بين اللغة والموسيقى)[3] .

يجد القارئ مُمَهِّدين لهذا الموضوع، قبل انبثاق العلوم المعرفية، ومن أشْهَرِهِمْ هاينرش شنكر ونظريته في (اختزال التّمطيط)، وليونارد مَايِّر وكوبر في مقترح (التجميع الإيقاعي)، ومارك لِيبِرَمان وعلاقة (اللغة والغناء)؛ وأما بعد اكتساح اللسانيات التوليدية لِلسَّاحَة، فإن المهتم يلاقي أسماء أعلاماً، مثل مكارثي وبْرِينَسْ و(النظرية النظمية)، وسلكرك ومدرستها المهتمة بـ (الوقف)، وباحثين آخرين في أصقاع من الأرض مختلفة.

2 ـ البدايات

أ ـ بنية الهرم

وجد كثير من الباحثين في أثر (شنكر 1935) مصدراً غير نَاضِبٍ للتزوُّدِ منه في أبحاثهم حول الموسيقى التوافقية الغربية، والإيقاع الشعري[4] فقدْ طور نظرية مجردة للموسيقى الكلاسيكية القائمة على افتراض حركة موجهة نحو هدف معين

---

(3) أشرنا مرات عديدة إلى المراجع التي تتحدث عن نشأة الموسيقى التوافقية وتطورها وأوجها والثورة عليها؛ انظر فصل: النظرية التوليدية.

(4) انظر على سبيل المثال:

- Richard. D. Cureton, Rhythmic Phrasing in English Verse, Longman, London, 1992, pp. 164-170.

متحققة بعملية إيقاعية، مما يجعل المقطوعة الموسيقية في غاية من الانسجام تحاكي الطاقات العاطفية المجسدة بـ (إيقاع/ حركة) في أثر فني؛ وعليه، فإن المقطوعة تطوير هَرَمِيٌّ لبنية أساسية تنطلق من أساس إلى ثابت، مروراً بثلاثية كبرى، أو هي خماسية تامة[5]، أو من دور إلى أساس عبر ثابت في صعود ثم نزول؛ وقد أوضح كلامه هذا بتدوين موسيقي معروف:

^	^	^
3	2	1
I	V	I

دعا هذه البنية بالخلفية[6] التي يتأسس عليها الأثر؛ وإذْ هي تكون معروفة، فإن ما تحتوي عليه من عناصر يكون مألوفاً، أو ما يغيب منها يمكن أن يستحضر بناء على مبدأ التَّوقّع وأفق الانتظار؛ إلا أن المقطوعة تتجلى في ثلاثة مستويات؛ مستوى أدنى، ومستوى متوسط، ومستوى أعلى؛ يحدث تطوير المقطوعة في الأدنى والمتوسط بمجموعة صغيرة من البنيات مجردة منظمة هرمياً متناظرة، وفي الأعلى كالمظهر التمطيطي في غير تناظر، وفي تحرر التجزيء الموضوعي للسلم الواسع؛ أي التقطيع التعبيري والتنظيم الوزني على السطح الموسيقي؛ والأدنى والمتوسط هما ما ينميان المقطوعة بالتوتر والاسترخاء[7]، بحيث إن كل تطوير توافقي حيثما وقع يؤشر على شكل وحيد لتمطيط الاستباق (الاستعجال)/ التمديد للعنصر الموالي في تمطيط لَحْنِي مُهَيْمِنٍ بكيفية مباشرة، وأن ذلك التمطيط المهيمن الذي مَهْما كانت مسافَتُه يُضِفْ مستوى آخر إلى ما سبقه؛ وكأن الأمر على الشكل الآتي[8]:

---

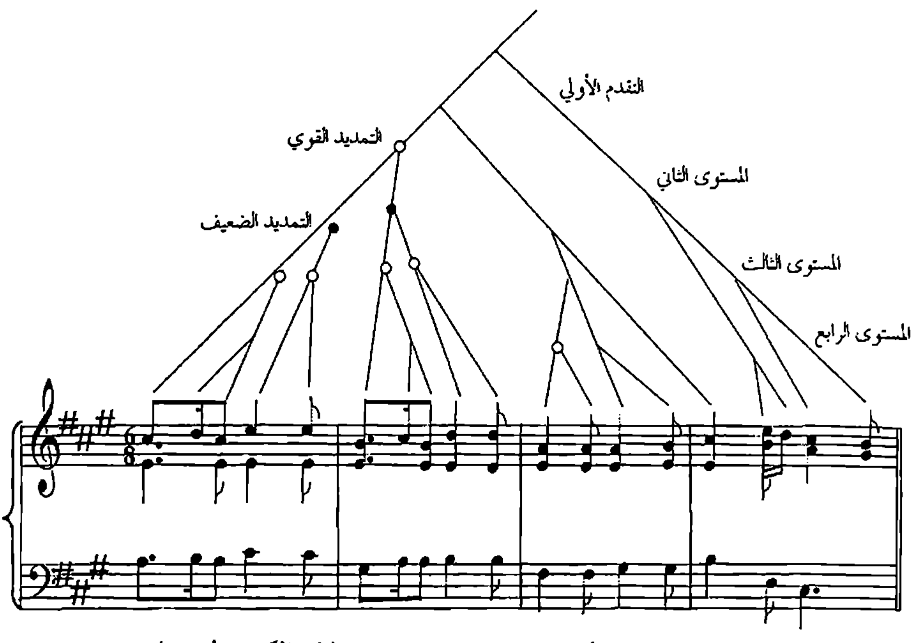
(5) توضيح هذا القول كما يلي (ضو ـ مي ـ صول؛ أو: ضو ـ ري ـ مي ـ فا ـ صول).

(6) المعرفة الخلفية: البنية الأساسية.

- Background: Fundamental structure.

(7) يراجع ما تقدم في فصل (النظرية التوليدية).

(8) - R. D. Cureton, *op. cit.*, p. 189.



لحن الحركة الأولى من صوناطة في «لا» الكبير لموزار

هناك مستويات في هذه الخطاطة؛ يمثل المستوى الأول **تقدم** لحن C # وتناغم الأساس الأول إلى لحن B وتناغم الثابت النهائي[9] ويمثل المستوى الثاني إعادة قوية لـ C # الأولية، ويشمل المستوى الثالث الجار الأدنى لتطوير الجار - الأعلى لافتِتاح C #؛ وهو يرتبط مع التمديد التقدمي نحو الثابت وB اللحنية على النقرة القوية لمقياس 2، ثم مع حركة تقدمية استباقية تطفر من D اللحنية والتناغم الأساسي إلى B اللحنية النهائية، وتناغم الأساسية في المقياس الرابع، وأما المستوى الرابع فيمثل الحركات المتصاعدة للثلاثي المتوازي (مع المستويات الأدنى الاسترجاعية): التمديد الضعيف، تناغمياً يطفر من C # إلى E في المقياس الأول، ومن B إلى D في المقياس الثاني؛ وهو متبوع بارتفاع استباقي، وبمستووين متقدمين (مع استرجاع للمستوى الأدنى) تبتدئ من A اللحنية عبر B اللحنية إلى C # اللحني على نقرة قوية في المقياس الرابع[10] .

(9) نعني بالأساس: Tonic (que)À وبالثابت .Dominant (E)

(10) ينظر ما ورد في الهامش رقم (9).

ب ـ التلقي والتأويل

تعتبر أعمال ليونارد مايير وكوپر[11] مِمَّا ساهم في توطيد العلاقة بين النظرية الموسيقية والإيقاع الشعري، لكن بطريقة تأويلية أكثر منها وصفية، لأنها تَسَاءَلَتْ عَمَّا يجعل القواعد العامّة للإيقاع تتحقق بذلك الشكل؛ وبعد البحث والتنقيب تَبَيَّنَ أن هناك أسباباً عميقة تجعل الموسيقى، أو الشاعر، يختار إيقاعاً معيناً؛ وللتعرف عليها يجب أن يُهْتَمَّ بكل المكونات الإيقاعية: المدة، واللحن، والوزن، والآلات، وارتفاع الصوت وانخفاضه، والتناغم، والتعبير، والوصل؛ إلا أن كل المجهودات أدت إلى نتيجة مرنة؛ هي أن **الإيقاع واقع ذهني وليس شيئاً واقعياً طبيعياً**؛ لذلك، فإن التأويل للإيقاع يحتاج إلى خبرة وفهم وحساسية؛ إلا أن هناك خطوة أساسية في طريق التأويل يمكن أن تستخلص لها بعض المعالم؛ تلك هي التجميع الإيقاعي؛ وأما مَعَالِمه فهي (1) التنظيم الهرمي، (2) والانعكاس، (3) والعلاقة غير المباشرة بالسطح الموسيقي؛ وفي ضوء هذا أخذت أثراً لموزارت فَحَلَّلَتْهُ بطريقة العروض التقليدي، موظفة الاختزال إلى أن بقيت قدم هجائية.

جـ ـ وظائف الأنغام

من بين المؤسسين للنظرية النظمية مارك ليبرمان[12] في أبحاثه الكثيرة؛ ومن بينها علاقة النص باللحن في تجليات عديدة؛ مثل النداءات البسيطة، والأغاني، وما يردده الأطفال؛ وقد تبين له ثبوت مبدأ النقرات القوية والضعيفة في الوزن الموسيقي، ومبدأ الزمن ـ المسافة، ومبدأ الوظيفة لكل نغمة. وإذ الوحدة التنغيمية تحتوي على مقاطع، فإن الأساس منها يجب أن يكون نقرة قوية، وغالباً ما يكون رأسَهَا، لكن هذا لا يمنع من أن تكون المقاطع الأخرى منبورة بدرجات متفاوتة تبعاً لنوع الوزن، لذلك اقترح مدرّجاً وعلامات وقيماً زمنية معيارية؛ وإذ الأمر ليس مقتصراً على التحليل الموسيقي، فقد اقترح مفهوم البنيات الوزنية أيضاً؛ وهي تتألف من مثنويّة محدَّدَة جزئياً بعلامات تركيبية، وبشروط التكوين السليم للعناصر، وبشروط عامة، خاصة بالتمثيل.

---

(11) - R. D. Cureton, *op. cit.*, pp. 170-174.

(12) - *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 45-56.

3 ـ نَظَرِيَّتَانِ

تلك ممهدات أساسية كان لها تأثير كبير في بعض الباحثين الذين أنتجوا أعمالاً صار لها صيت في مختلف جهات الأرض؛ ومنها ما أنجزه جَاكَنْدُوف وليرديهل، ومكارثي وپرينس، وسلكرك وأخواتها وإخوانها، وكارتن وأصحابه؛ وإذ تناولنا أعمال بعض هؤلاء في الفصلين السابقين، فإننا سنركز هنا على ما لَمَّا نفصل القول فيه.

أ ـ النظرية النظمية

من الذين ساروا في هذا النهج مكارثي وپرينس في أبحاثهما المتعددة؛ بل يمكن القول: إنهما من كبار المؤسسين للنظرية النظمية، ضمن الفرضية الصرفية النظمية؛ وتعني أن الصرف الهيكلي، وهيكل الإدغام، يحددان في مفاهيم الوحدات الأصيلة للنظم التي هي النقرة والمقطع والقدم والكلمة ذات الأصوات الوظيفية (الفونولوجية)[13] وبهذا تصير المفاهيم الآتية مشتركة بين الصرف والنظم: النبر، والتجزيء المقطعي، والإقحام، ، والتطويل التعويضي، والقافية، والوزن؛ النقرة هي الوحدة التي يوزن بها المقطع، وتتألف القدم من مقطعين؛ أحدهما منبور، وثانيهما غير منبور، أو ثقيل، وخفيف؛ الثقيل ما يكون مقطعاً طويلاً: (مَا) و(مَنْ)، وأما الخفيف فهو صوت وحركة: (مَ)؛ والطويل يحتوي على نقرتين، والقصير على نقرة واحدة.

يتكون الصرف النظمي في العربية من مصوِّتات، وجذر، وهيكل، وباندِماجها تتكون أنواع المقاطع، وما هو خارج المقاطع الذي يكون في البداية أو في النهاية. ويفترض الباحثان أن اللغة العربية لا تحتوي إلا على ثلاثة أصناف من المقاطع؛ مثل: (مَ C V)، و(مَا C V V)، و(مَنْ C V C). وقد نقل المؤلفان هذا التصور إلى العروض العربي فتحدثا عن السبب والوتد، لكن حديثهما فيه

(13) ستكون عمدتنا في هذه الفقرات الأبحاث الآتية:

- John Mc Carthy, Alan Prince, «Prosodic Morphology and Templatic Morphology», in Perspectives on Arabic Linguistics II, Edited by Mushira Eid and John Ma Carthy. John Benjamin Publishing Conpany, 1990.

- John J. Mc Carty and Alan S. Prince, «Prosodic Morphology», in J. Gold Smith (Ed). A Handbook of Phonological Theory, Oxford, 1995.

خلط بين السبب الخفيف، والوتد، وفيه تقصير بإهمال الوتد المفروق[14] وبالمقايسة على نوع واحد من العروض الإغريقي الذي هو الهجائي (الإيامبي): (على C V C V V)، كما حاولا أن يعالجا في ضوئه أنواع القافية؛ إذ ذكرا أنها تعتمد على المقاطع الطويلة، لذلك يتعين معرفة ترتيب الحركات والسكنات، وما يؤدي إليه من مقاطع قصيرة وطويلة.

أنواع القوافي هي[15]:

- المترادف، وهو ما يتوالى فيها ساكنان من غير فصل لحركة: (قَالْ C V V C).
- المتواتر وهو ما يتوالى فيه ساكنان فصل بينهما لحركة: (بَالِي C V V C V V).
- المتدارك ما تتوالى فيه حركتان: (زِلِ C V C V).
- المتراكب ما تتوالى فيه ثلاث حركات: (سَنَدِ C V C V C V).
- المتكاوس ما تتوالى فيه أربع حركات: (شجَرَتُـ (نْ) C V C V C V C V C).

إلا أن هذا الصنيع يقتضي ملاحظتين؛ أولاهما أن ما كتباه حول القافية فيه سقط ونقص؛ وثانيهما أنهما تَبَنَّيَا تعريف الخليل للقافية: آخر متحرك قبل الساكن قبل الأخير من آخر البيت؛ مثل؛ مَرَّدَا: (مَ) (رْ) (رَ) (دَا)؛ وهكذا، فإن الساكن الأخير (ا)، والساكن الذي قبله هو سكون الراء الأولى (رْ)، والمتحرك قبلها هو (مَ).

ومثل؛ ظُلْمي: الساكن الأخير (ي)، والساكن الذي قبله (لْ)، والمتحرك الذي قبله (ظُ)؛ أي المقطع قبل الأخير.

ومثل؛ هَيْكَلِ: (ي) الساكن الأخير، والساكن الذي قبله (يْ)، والمتحرك الذي قبله (هَـ)؛ أي المقطع الذي هو ما قبل المقطع الذي هو ما قبل الأخير؛ أو المقطع الثالث قبل الأخير من الكلمة[16].

---

(14) أشرنا في المتن إلى هفوات وقع فيها الباحثان: الاختزال، وعدم الرجوع إلى المصادر المطولة في العروض وفي اللغة، وعدم التفرقة بين المتن العربي الأصيل، والدخيل؛ انظر: Prosodic - Morphology, pp. 6-15.

(15) انظر حازم القرطاجني، ص. 275؛ السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، 1983، ص. 569-571.

(16) هناك مفاهيم خاصة بموقع كل مقطع: الأخير: ultimate؛ قبل الأخير: Penultmate؛ المقطع الثالث قبل الأخير من الكلمة: Antepenultimate.

ومثل؛ قد حُسِدُوا: الساكن الأخير (وا)، والساكن الذي قبله (دْ) والمتحرك الذي قبله (قَ)؛ أي المقطع الرابع الذي هو ما قبل الأخير.

إن الجديد عند الرجلين هو أنهما لم يكتفيا بما ورد لدى القدماء، لكنهما استثمراه لاستخلاص قواعد نبرية؛ هي (1) أن النبر يكون في المقطع الأخير: (قَالْ C V V C)، (2) وإلا فإنه يكون على المقطع ما قبل الأخير إذا كان هكذا: (مَا C V V)، أو (مَنْ C V C)، (3) وإلا فإنه يكون على المقطع الثالث[17]: ((هَيْـ)كَلِ C V C V (C V C))، (4) (وإلا فإنه يكون على المقطع الرابع: ((قَدْ) حُسِدُوا C V C V C V V (C V C))، ومحدد النبر عندهما هو عدد النقرات[18]؛ إذ (قالْ) تحتوي على نقرتين وكذلك (مَنْ) وما ضاهاهما أين كان موقعه؛ بمعنى أن النبر يقع على القدم الخببيّة (تروكية)؛ إلا أن المقاطع قد لا تبقى على صورتها الأصلية، فقد يقع تبديل مقطع طويل بمقطع قصير، وحينئذ فإنه يلتجأ إلى التمديد الصوتي لتعويض المحذوف[19].

يجب أن تبدأ المقاطع العربية بصوت (ساكن)، إلا أن القارئ يجد الصيغ الآتية: انفعل وافتعل، واستفعل. . . المبتدئة بهمزة الوصل؛ وإذا نطقت في البداية، فإنها تعتبر صوتاً، لكنها تحذف عندما تسبق بصوت؛ وإذا لم تنطق، ولم تسبق فإن (ن) و(ف) و(س) تعتبر صوتاً (نقرة) خارج الوزن مستقلة لا ترتبط بأي مقطع. والمقاطع المسموح بها في العربية هي (مَ C V)

و(ما C V V)، لكن الجذع في العربية يجب أن ينتهي بصوت لأنه لا يجوز أن ينتهي هكذا[20]: (ما C V V) و(م C V)؛ لهذا يجد القارئ (بحر C V C C)، و(مُوسْ C V V C)؛ وعليه، فإن مجموع المقاطع المسموح بها في العربية هي (مَ C V)، و(من C V C)، و(مَا C V V)، و(مَنّ C V C C)، و(مُوس C V V C).

---

(17) لم يذكر المؤلفان هذا الصنف، لكننا استخْلَصْنَاهُ من تَعريف القافية.

(18) ما هو متداول في هذا التيار من البحث مفهوم: Mora (E) More (F). وترجمناها بالنقرة، ويقترح غيرنا الوقع؛ وهي مفهوم متداول في العروض.

(19) هذه وجهة نظرهما وسندحضها فيما بعد.

(20) سار الباحثان هنا على نهج العربية التي (لا تقف على متحرك)؛ وهذا سَليم.

لقد قدم المؤلفان إحصاءات لأعداد الجذور بناء على ما ورد في معجم وهر؛ وها هي نتائجها:

(أ) (بحر C V C C ⟵ ثقيل % 33).

(ب) (بَدَل C V C V C ⟵ خفيف ثقيل % 7).

(ج) (وَزير C V C V V C ⟵ خفيف ثقيل % 21).

(د) (كاتب C V V C V C ⟵ ثقيل ثقيل % 12).

(هـ) (جاموس C V V C V V C ⟵ ثقيل ثقيل % 02).

(و) (خنجر C V C C V C ⟵ ثقيل ثقيل % 14).

(ز) (جمهور C V C C V V C ⟵ ثقيل ثقيل % 11).

ذلك صنيع الرجلين واجتهادهما في النظر إلى اللغة العربية وهياكل صرفها وعدد مقاطعها، وإذ إننا سنفصل القول فيه، فإننا نكتفي الآن بملاحظات سريعة تتجلى في التنبيه إلى بعض الخلل والنقص؛ ومردُّهما إلى المعجم الذي اعتمدا عليه، وإلى القيود التي وضَعَاهَا، وإلى عدم الفرز بين الصيغ العربية الأصيلة وبين الصيغ الدَّخيلة، وإلى عدم التدقيق في الفروق الزمنية بين الصيغ، وإلى النقل الحرفي للمفاهيم من ميدان إلى ميدان.

سار الرجلان على نهج أصحابهما من التوليديين بحديثهما عن قيود التكوين الجيد للمقاطع، وعن المفاضلة بينها حينما تتعارض القواعد؛ ومنها **قيد المجاورة**[21]؛ ويعني أن تكون المقاطع أو العناصر الشبيهة بها سلسلة متجاورة؛ وبهذا يمكن إبعاد المصوت الذي لا يكون مقطعاً (همزة الوصل)، أو الصوت الذي يكون في البداية (ف)، (س)، (ن)... أو في النهاية (ل)، (س)...، كما يمكن إقحام مصوت بين صوتين (دود)، أو إضافته لتكوين مقطع (ص)، (صَا)...

قيد الأقلية الذي يعني أن القدم في العربية لا تنزل عن قدم منبورة خببيّة ذات

(21) يراجع الفصل الأول (النظرية التوليدية) لمعرفة ما يعنيه هذا القيد.

نقرتين في مقطع طويل أو موزعتين على مقطعين خفيفين: (فا)، (مُتَ)؛ إلا أنهما وحدا بعض الكلمات تخرق هذا القيد؛ مثل الحروف والكلمات ذات الصوتين/ الحرفين، أو الصوت/ الحرف: بعض الأسماء الخمسة: أب وأخ وحم، وفو..؛ وبعض الأفعال: ضَعْ، و، ع، و، لِ..؛ وقد عللا ذلك، بأنها محدودة جداً، أو غير اشتقاقية؛ وبناء على هذا، فإن الهيكل الصرفي يتمثل في كلمات ثنائية قليلة العدد، وثلاثية كثيرة، ورباعية، ويحتوي على نقرتين أو ثلاث أو أربع: (قِطّ نقرتان)، و(ضَرَب نقرتان)، و(قَوَامَ ثلاث نقرات)، و(قَوّم ثلاث نقرات)، و(قَوَّامَ أربع نقرات)؛ وهو ما يتحكم في الاستعمال اللغوي الذي يتصرف في المفردات الدخيلة حتى يجعلها ملائمة لقواعد العربية.

قيد الجذع الأقصى يهدف إلى حصر الكلمة العربية في ثلاثة مقاطع، مثلما هو شأن جمع التّكسير، وكذلك بعض الكلمات الدخيلة؛ وبناء على تعداد أنواع الصيغ وتتبع المتداول منها في العربية تبيَّنَ لهما أن: (فعولن C V C V V C) أكثر من (فاعلن C V V C V L)؛ أي أن القدم الهجائية (اليامبية) أكثر من القدم الخببية (تروكية)؛ وبهذا افترضا أن (فعولن) أصيلة و(فاعلن) مشتقة؛ إلا أن النظم العربي هو بعكس هذا، وهذا ما تنبها إليه فيما بعد فقررا «أن النبر والكلمة الدنيا في العربية يعتمدان على القدم الخببية، لكن جمع التكسير ونسق النظم تسودُ فيهما القدم الهجائية»[22] ولو فكرا بالمقابل ما كان لهما أن يقعا في هذا الإشكال، ويظهر أن خلفية العروض الإنجليزي الذي تهيمن فيه القدم الهجائية أوقعهما في هذا التعميم المخل؛ فقد بينا سابقاً أن القدم الخببية كثيرة الاستعمال في الشعر العربي.

تلخيص ما سبق أن القدم الخببية؛ مثل (مَدًّ C V C C)، و(قَالْ C V V C)، والهجائية كَـ (خروج C V C V V C)، والتوليف بينها نحو (منهاج C V C C V V C)، كما أنها لا تتكون من مقطعين خفيفين؛ مثل (مُ تَ) فإذا ما وُجِدَا فهما مقطع طويل، وهذا ما عَنَيَاه بقولهما: إذا كان هناك مقطعان خفيفان، فإنهما لا يتتابعان في القدم الهجائية، فإذا ما تواليا، فإن القدم تصير خَببيّة[23].

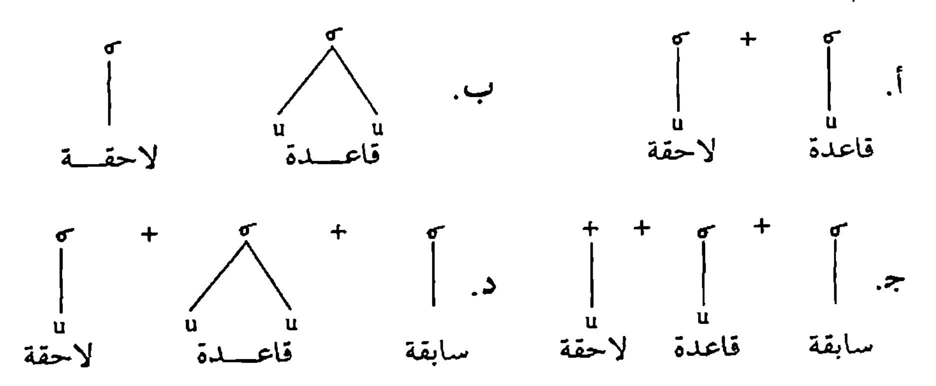
---

(22) انظر:

J. Mc Carthy and. A. Prince, *Prosodic Morphology*, pp. 17-23.

(23) Idem.

تلك هي الصيغ الإيقاعية الصرفية للاسم فما هي طبيعة المتعلقة بالفعل من حيث هو ثنائي وثلاثي ورباعي؟ لقد أجابَا عن هذا السّؤال بعد استعراض صيغ الفعل، وبعد تحليلها ومقارنتها بصيغ الاسْم؛ والجوابُ يتلخص في أن الفعل متعدد المقاطع في حين أن الاسم قد يأتيَ ذا مقطع واحد، لكن بعض جذوع الفعل النهائية تسمح بوجود مقطع واحد لكنها ثنائية النقرة إذا كانت دخيلة: (تَلْفنَ C V C C V C V)؛ فهذا الفعل الدخيل يحتوي على مقطع ذي نقرتين، ثم على مقطعين خفيفين، أحدهما في النهاية بعكس ما يقع في المصدر؛ وخلاصة ما تقدم:



يتبين مما هو أعلاه أن النقرة تقوم بدور كبير في التمييز بين المقاطع إلا أنهما لاحَظَا، مُصِيبيْنِ، بأنها لا تستطيع أن تميز بين المقطعين الطويلين، في حين أن النظرية المقطعية تستطيع ذلك؛ وهكذا، فإن كلمتي: (باب) و(بحر) يكونان في النظرية النقرية كالآتي:

بَ ا بْ ؛ بَ حْ رْ

وفي النظرية المقطعية كما يلي:

بـَ ا ب ؛ بـحـر

C VV C ؛ CV CC

قيد القدم يعني أنها يجب أن تحتوي على مقطعين أو نقرتين مع هيمنة الكلمة النظمية عليها وعلى المقاطع، لكن قيد النظم يشرف عليها؛ ويعبر عنها أحياناً بالجذع الاسمي؛ وفراراً من هذا الترادف اقترحت قاعدة جامعة بينهما

دَعَوَاهَا بِـ(الهجائية) لِيَرْصُدَا الصّيغَ المستعملة وليؤكدا أطروحة الهجائية، باعتماد على معجم وهر؛ وهكذا، فإن الحصيلة كانت كما يلي:

القدم الْخَبَبِيَّة	القدم الهجائية
(ثقيل خفيف)	(خفيف ثقيل)
فَاعِل ـ c A A c i c = 203	فَعِيل ـ c a c i i c = 265
فَاعَل ـ c A A C A c = 007	فِعَال ـ c i c A A c = 106
فَاعُل ـ c A A C V c = 001	فَعَال ـ c A c A A c = 37
211	فَعُول ـ c A c u u c = 29
	فِعِيل ـ c i c i i c = 001
	418

إلا أن هذا الإحصاء لا يثبت فرضيتهما بناء على ما ألمحنا إليه من ملاحظات سابقة، وعلى ما سنفصل القول فيه حين يأتي وقته.

تلك هي قيود التّكوين الجيِّد: المجاورة، والأدنوية، والأكثرية، والقدمية، والنظمية، والهجائية، والحشوية بإقحام مصوتات في الوسط، أو بتضعيف قطعات لإرضاء الْهَيْكَل النظمي الصرفي؛ لهذا أنجزت دراسات كثيرة حول التضعيف فوضعوا له قواعد أو قيوداً أيضاً؛ مثل توالي مكونات الأساس، وتعزيز عناصر التضعيف للأساس، سواء أكانت في البداية أم في النهاية، وكماليته مع عدم تجاوزها للهيكل؛ إلا أن تلك القيود والقواعد جعلتهما في مأزق؛ لهذا وقع الالتجاء إلى ما سمي بنظرية التَّفْضيل على شاكلة صنيع المحللين الموسيقيين؛ هكذا يمكن خرق القاعدة وتحطيم القيد الوحِيدِ بترجيح قاعدة على أخرى، ويفترض شمولية القاعدة العامة، واحتواؤها لعناصر دخيلة: وهذه القواعد التفضيلية تخرج من المأزق[24].

تلك ملامح واضحة من النظرية النظمية التي تحلل صرف الكلمات بمفاهيم

---

(24) واجهت هذه المشاكل المحللين الموسيقيين فاقترحوا نوعين من القواعد: (التّكوين السليم، والتفضيل)؛ وقدَّمُوا مفاهيم مثل: (الشُّمولية، والسُلَّم الواسع)، ينظر فصل (النظرية التوليدية).

نظمية موسيقية؛ مثل النقرة، والمقطع، والقدم، بل إن البنية النظمية تسيطر على الهيكل الصرفي وتضبط حدوده. ذلك «أنَّ الهيكل وحده يجب أن يعبر عنهما في نطاق مفاهيم النظم، ويجب أن يحترما متطلبات التكوين الجيد للنّظم»؛ وهكذا، فإن الصرف النظمي هو ما يحدد الهيكل الصرفي الذي هو ملزم بقيد الإرضاء لقوانين النظم؛ ومعنى هذا أن المكون النظميّ/ الموسيقي مِصَفّاة للصيغ الصرفية، أو على الأقل، فإن هناك تفاعلاً بينهما.

ب ـ النظرية الوزنية

تفاعل المؤلفان مع نظرية إليزابيث سلكرك؛ إذ كانت مزوّدة أساسية لهما بكثير من المفاهيم التي وظّفاها[25] وإذا كانت الفرضية الصرفية النظمية والنظرية العروضية اهتمت بالمفردة وبالصوت، فإن نظرية سلكرك وتلاميذها اعتنت بالتركيب وبالوقف. ذلك أن هذه المدرسة انبثقت وترعرعت في عنفوان إعادة قراءة علاقة الموسيقى باللغة في إطار العلوم المعرفية. هكذا يجد القارئ حديثاً عن النقرات النطقية، والنقرات الصامتة (كذا!)، والتراتبية وما تقتضيه مِنْ تشجير وعُجَرٍ وتفرعات بحسب شروط الانعكاس، والمجاورة، والتعدية، وعن الصوت والصمت، والكلام، والوقف، والمدرج، والانطلاق، والمحَط.

في هذا السياق الجديد يجب فهم الاهتمام بالوقف والتوقف، وإلا فإن العناية به قديمة قدم الكلام الإنساني؛ لهذا ينبغي أن ينظر إليه هنا باعتباره قَسِيماً للكلام كما أنّ الصوت صنو الصمت في الموسيقى. إن أبحاث هذه المدرسة يصعب إدراكها والتعرف عليها وتوظيفها على من لم يربطها بعلم الموسيقى، وخصوصاً الاتجاه التوافقي. لذلك لم يكن من العبث عناية اللسانيين والسيميائيين بالعلاقة بين اللغة/ الموسيقى/ الشعر؛ الْجُملة النحوية هي الجملة الموسيقية، وموضوعة مّا يعبر عنها لسانياً، مثلما يمكن التعبير عنها موسيقيّاً، وأساليب توليد القصيدة الشعرية تكاد تكون هي نفسها في توليف المقطوعة

---

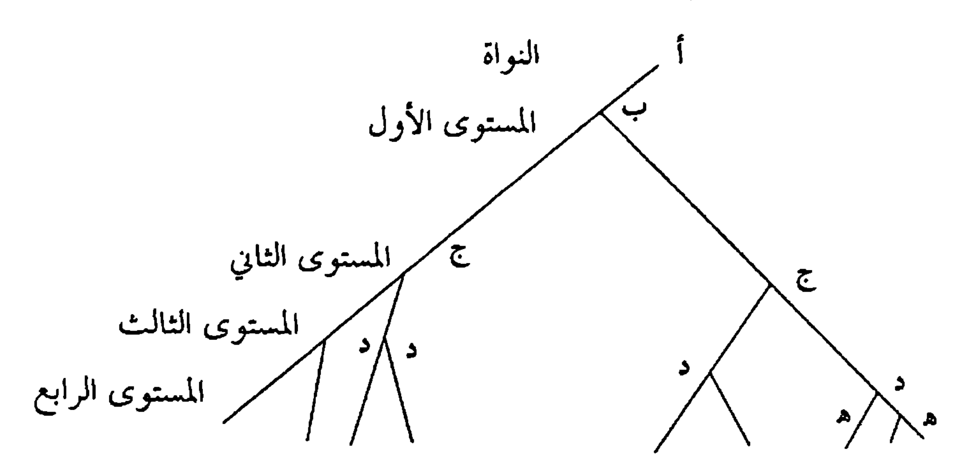
(25) ننبه القارئ الكريم إلا أننا لم يتح لنا الاطلاع بكيفية مباشرة على أبحاث هذه المدرسة، على الرغم مما بَذَلْنَاهُ من جهد للحصول عليها، ولهذا، فإننا اعتمدنا على أبحاث بالإنجليزية وبالفرنسية وبالعربية قَدَّمَتْ أطروحاتها. وما يغفر لنا تقصيرَنَا هذا هو أننا لا نَرْمِي إلى تقديم النظريات إلى القارئ العربي، وإنما نسعى إلى استخلاص مبادئ مشتركة للموسيقى/ الشعر في إطار فلسفة للكون خاصة.

الموسيقية، ومراحل الحكاية من بداية ووسط ونهاية هي نفسها في الفنين معاً.

من الشائع لدى الباحثين أن سلكرك هي من اقترح الْهَرَمِيّة الآتية[26] :

- البنية التركيبية
- المركب التنغيمي
- البنية النظمية
- القِدم
- المقاطع
- النقرة

تعني هذه الهرمية أن مكونات النص يهيمن بعضها على بعض، وأنها تختلف أهمية كما هو الشأن في الهرمية الموسيقية، وما يعتريها من اختزال.



يتضح من هذه الخطاطة[27] أن هناك خطين طويلين أقصيين، وخطين دونهما طولاً . . وهكذا؛ وأطولها هو الأكثر أهمية، وطويلها دونه . . ، وبناء على هذا

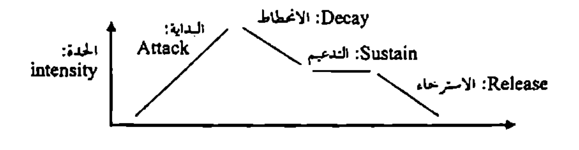
(26) هذا ما يعترف به باحثون كثيرون؛ سواء أكانوا من أصحاب النظرية التوليدية أم النظمية، أم كانوا من المجرِّبين المطبقين.

(27) كتاب «النظرية التوليدية» مليء بهذه الخطاطات، ووقع الاعتماد عليه من قبل كثير من الباحثين.

يمكن إنجاز عملية اختزال متدرجة إلى أن يبقى على الطرفين معاً، أو على أحدهما، كما تبين الخطاطة أن هناك ترتيباً محكوماً بالتدرج والتتابع والتضمن من جهة واحدة، وأن هناك بنية عميقة ذات مكونات أساسية؛ هي: I-IV-V وثانوية هي غير هذه، وأن هناك قراراً ووسطاً ونهاية: I-V-I. في ضوء هذه التصورات كان يشتغل أصحاب هذا الاتجاه، فكانوا يتحدثون عن الدرجات الصوتية، وعما هو أساسي منها وما هو ثانوي، وعن المسافة الزمنية النظمية التي تشتمل على متواليات في بنية إيقاعية ذات خصوصية معينة.

على أن الباحثات والباحثين في النظم لم يكونوا دائمي المحاكاة للتحليل الموسيقي، لكنهم كانوا يوظفون أحياناً كثيرة ما يرونه ملائماً لطبيعة موضوعهم؛ وهكذا كانوا يتحاشون تارات الارتكان إلى البنية السطحية، وإنما كانوا يستندون إلى البنية الإخبارية الدلالية التي هي تأويلية؛ وبناء على هذا التأويل يمكن أن يقطع النَّص إلى مجموعات تركيبية تتوافر فيها سلامة التكوين غالباً؛ أي ما يحقق وحدة معنوية في نطاقات تنغيمية ظاهرة الحدود؛ منها ما هو متعلق بالنبر: أول وثان وثالث ورابع؛ ومنها ما هو خاص بدرجة الصوت: مرتفع جداً، ومرتفع، ووسط، ومنخفض؛ ومنها ما هو علامات اتفاقية؛ مثل: + =؛ / =؛ = //؛ #؛[28]

(28) من الباحثين الذين اقترحوا هذه الرموز (التنغيميُّون) الذين تَعَرَّضُوا للنبر، ودرجة الصوت، والمفصل (الوصل)؛ وما يَحْتَاجُ إلى توضيح هي العلامات الآتية:
+ = Juncture المفصل المفتوح، يراعي الاختلافات في عملية تفصيل المقاطع.
المفصل ذو الحاجز المضاعف ('//') والمربع ('#') يأخذ في حسابه التقابل التوجهي الأساسي في النطاق النهائي لحركة درجة الصوت في الارتفاع والانخفاض بحسب أسلوب الاستفهام أو التقرير.
الحاجز المفرد ('/') يأخذ في حسبانه النهاية الداخليّة (المدعمة): Areyou reading, / Macauley? //.
انظر: - R.D. Cureton, *op. cit.*, pp. 27-33.
وقد أوضح بعض الباحثين هذه المفاهيم بالشكل الآتي:



انظر:
- Juan Roque Chattah, Semiotics, Pragmatics, and Metaphor. In Film Music Analysis. The Florida State University, 2006, p. 121.

وتتضافر هذه المعطيات الطبيعية والاتفاقية لإدراك/ نطاق العلو اللحني/ ؛ / البروز الإيقاعي / ؛ / قواعد الوصل / ؛ / المدرج الوزني.

إذا تحدثت الباحثات والباحثون في هذه النظرية عن الجملة اللسانية، فإنَّما يقايسونها بالجملة الموسيقية بمفاهيمها، مثل الوزن، والمسافة الزمنية، والصوت، والصمت، والتمطيط، والاستباق، والوصول، والتمديد، والذروة، والسفح، والنطاق التنغيمي؛ ولهذا لا نستغرب إذا عثرنا على تعبير من مثل: «إن للوقوف.. وللتطويل موقعاً تاماً في بنية إيقاعية إجمالية شبيهة تمام الشبه بالتدوين الموسيقي؛ أي أنهما ليسا مجرد آثار لـ «الإنجاز»، إن التطويل الختامي والتوقف من الآليات التي تتحكم في إنتاج القطعة اللغوية كما تدبر الإنتاج الموسيقي»[29] .

لعل حديث هذه المدرسة في (قاعدة الإيقاع) عن النقرة المرخمة و(النغمة الطارئة) شبيه بما يسميه الموسيقيون بما بعد النّقرة[30] حيث تسطو نقرة قوية على أخرى ضعيفة فتبتلِعُهَا، وبِنَغْمَةٍ حَاجِزة بين نغمتين من جنس واحد محدثة توتراً، لكنها لا تؤخذ في الاعتبار ليحصل الاسترخاء بعد التوتر، وكلاهما عن الوصل يضاهي الوصل في المدرج الموسيقي، بما يعنيه من امتداد نغمة موسيقية من المقياس الأول إلى النغمة الأولى من المقياس الثاني، أو ربط عدة نغمات داخل المقياس الواحد تحمل الاسم نفسه وتحتل الموقع عينه.

تأويلنا هذا يجد دليله في القول الآتي: «إن المدرج شبيه بالتدوين الموسيقي؛ ويمكن لهذا التدوين أن ينفذ بسرعة متفاوتة الدرجة؛ فباعتبار السرعة المعينة يمكننا أن نفترض إِسْنَاد قيمة مثالية، (مثل مدة خاصة) إلى نقرات المدرج العروضي، أو إلى أنصاف نقراته؛ وكلما كانت السرعة أقوى كلما (كذا!) كانت مدة الزمن الواقعي في المدرج العروضي أقصر»[31] إن هذه الأقوال غامضة غير مفهومة بالنسبة لمن ليس له بعض المعلومات الموسيقية؛ ذلك أن المدرج الموسيقي يتكون من نغمات وعلامات صمت، بحيث إن كل نغمة وعلامة ذات قيمة زمنية محددة

(29) مبارك حنون، في: **الصواتة الزمنية**، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، دار الأمان، الرباط، 2003، ص. 278.

(30) ما بعد النقرة: .Afterbeat يراجع هذا في كتاب «**النظرية التوليدية**»، ص. 129.

(31) مبارك حنون، **المرجع المذكور**، ص. 244.

معروفة؛ مثل 1: 2: 4: 8: 16.. أو: $\frac{1}{2}$: 1: 2: 4 بحيث إنّها نصف سابقتها؛ لعلّ ما كان يوجه هذه المدرسة هو أن المدرج الموسيقي نموذج لبناء المدرج اللغوي؛ وهكذا صارت القواعد الموسيقية معياراً لقواعد اللغة والنص: النغمات ودرجاتها وعمليات تطويرها وبدَاياتُها ونهاياتها مفاهيم تحليلية للمفردة وللجملة وللنص؛ وإذ إن الأنموذج الموسيقي دقيق، فإنه لا يمكن إلا الترحيب بتوظيفه في تحليل الخطاب بَدَلاً من الحدوس الْغَثَّة التي تهيمن في هذا الميدان.

ما قدَّمَتْهُ هذه النظرية حول الصمت والتوقف شديد الغموض؛ «الوقوف (جمع وقف) عبارة عن تأويل صوتي (كذا!) معقول للمواقع المدرجية الصامتة»[32] كيف يكون الوقف تأويلاً صوتياً؟ هل يصح الترادف بين الوقف والصمت؟ هل الصمت في المدرج هو التوقف الختامي؟ كيف يكون التطويل الختامي والوقف متماثلين إدراكياً؟ ماذا يفهم من أنه كلما «كان القطع صغيراً كان عدد أنصاف النقرات الصامتة (كذا!) صغيراً»[33].

إن هذه النظرية استندت إلى علم الموسيقى، لكنها لم تكشف عن هذا الاستناد بما يكفي، حتى يمكن للقارئ أن يفهم، ويستوعب، ويوظف، فيفيد غيره؛ وهذه شنشنة عرفناها من كثير من الباحثين الذين يتركون مراجعهم خفية؛ على أن ما يهمنا نحن ليس التحليل الدقيق لأعمال مدرسة سلكرك؛ وإنما يعنينا هو الأطروحة التي تتأسس عليها؛ وهي **وحدة المبادئ التأسيسية للغة والموسيقى**.

4 ـ استثمار وامتداد

وجدت أطروحة الفرضية الصرفية والنَّظرية النظمية والنظرية الوزنية مجالات خصبة في أصقاع مختلفة؛ وسنختار نموذجاً من الفضاء الفرنسي، ونماذج من الفضاء المغربي.

أ ـ البنية النظمية

سيقتصر تحليلنا من المقاربة الفرنسية على مقال ذي أهمية بعنوان: «نحو مقاربة

---

(32) المرجع المذكور، ص. 248.

(33) المرجع المذكور، ص. 256.

جديدة للبنية النظمية»[34] رأت الباحثة قصور التركيب عن تحديد التقسيم النظمي، لكن المقاييس الإيقاعية، بما فيها من طول المكون وقصره، وأعداد المقاطع، والمسافة بين مواقع النبر، تتدخل للتغلب عليه، كما أن المكونات الدلالية والمكونات المحيطية لها دورها في التقسيم؛ على أن أهم ما يوجه الخطاب ويتحكم فيه هو الخواص النبرية؛ وعليه، فإنه يمكن تجزيء الخطاب بمراعاة البنيات التركيبية والدلالية والمحيطية؛ لكن التجزيء يمكن أن يغير لأسباب إيقاعية أو نبرية في حدود معقولة؛ ومعنى هذا أن العوامل الموسيقية هي ما يحدد البنيات والتأويل.

لم تَلْتَزِم الباحثة هذا الالتزام، ولم تصرح به، لكن انتماءَهَا المنهاجي إلى أطروحات الصواتة الوظيفية يكشف عَمّا سترت ويُظهر ما أخْفَتْ ذلك أن الباحثة توظف تمثيلاً صواتياً وظيفياً مثلما فعل الصواتيون الوظيفيون، والوزنيون، والنظميُّون؛ وها هو كما يلي:

- القول الصواتي الوظيفي $\in$
- المركب النغمي $|$
- المركب الصواتي الوظيفي φ
- الكلمة النظمية ω
- القدم Σ
- المقطع σ
- النقرة μ

يجد القارئ توظيفاً لمفاهيم المركب الصواتي الوظيفي، والمركب التنغيمي، والكلمة النظمية لتحليل الظواهر التنغيمية والنبرية، إلا أن ما وقع التركيز عليه من قبل باحثين كثيرين هو الكلمة النظمية، والقدم، والمقطع، والنقرة، لأنهم يهتمون بالمفردة، سواء أكانت اسماً أم فعلاً؛ مثل جموع التكسير، والمصادر. . والأفعال، والتضعيف، ولا يعتنون كثيراً بالتركيب.

---

(34) - Elisabeth Delais, Roussarie, «Vers une nouvelle approche de la structures prosodique», in Langue Française, Nº 126, Mai 2000.

وَظَّف البحث كل تلك المفاهيم لتحليل المركب الصواتي الوظيفي في اللغة الفرنسية لتبيان الحدود بين المكونات، باعتماد على الطريقة التشجيرية المعروفة في النحو التوليدي التحويلي. وقد تبين من التحليل أن البنية النظمية مشتقة من البنية التركيبية السطحية؛ إلا أن ما لفت الانتباه هو أن هناك تراكيب متماثلة، لكن تجزيئها مختلف، مما يحتم البحث عن مقاييس جديدة. ذلك أن هناك اختلافاً يحصل أحياناً كثيرة بين ما يتوقع من تجزئات، وبين ما يتحقق منها؛ إذ التجزيء المتوقع يراعي المكونات التركيبيّة، في حين أن المنجز يعتمد على التجزيء الكبير بدمج بعض المكونات في بعض، لتعديد المقاطع وتحقيق التناوب الإيقاعي بينها، حتى لا يقع اصطدام كأن يتجاور إيقاعان قويّان[35]؛ على أن النماذج التحليلية المعتمدة على المكونات، أو على المركبات الصواتية الوظيفية، أو على الصواتة النظمية، تَبَيَّنَتْ محدوديتها لما يقع من الاختلاف المشار إليه بين المتوقع والمنجز، كما أن تَحْيِينَ النبر يبقى غير خاضع لقوانين دقيقة.

يتأسس الإيقاع على مبدأ التبادل بين قوي/ ضعيف؛ ويقوم النَّبْر بمبدأ التعادل، وهما يَتمَّانِ في حدود احترام البنية الصرفية التركيبيّة؛ وإذا ما تصادم المبدآن مع البنية، فإنه يمكن اللجوء إلى بناء تطابقٍ بتفعيل قواعد التعديل حتى **يَتَيَسَّرَ جعل البنية التركيبيّة كافية لِبِناء مكونات نظميّة**؛ يقع هذا التعديل بالإقحام، أو بالإلصاق، أو بالحذف؛ وهذا يعني أن **التقطيع النظمي يُسَوَّغُ بأسباب نظمية** مما يؤدي إلى بعض النتائج التي تكاد تكون ضرورية؛ مثل وقوع النبر على المقطع الأخير من التركيب؛ وقد يؤدي التعرف على ذلك النبر إلى معرفة مواقعه السَّابقة في البنية السطحية[36]، أن هناك قدرة معرفية مستقلة تعالج الظواهر الإيقاعية، وقدرة معرفية مستقلة تعالج المبادئ اللغوية، إلا أن القدرتين تتفاعلان[37].

للإيقاع خصائص جوهرية، من بينها الدورية، وانعكاس الصورة، اللذان يتحققان بمبدأ التبادل والأوجية[38]؛ يحصل التبادل باتباع الإيقاعِ القويِّ الإيقاعَ

---

(35) من المبادئ المعروفة في التحليل الموسيقي عدم تجاور نقرتين قويّتين.

(36) يمكن تأويل هذا بوجود: I في الأخير الذي يكون مسبوقاً بـ: V، وI؛ أي اختتام تام: V I.

(37) في هذه إشارة إلى مسألة الكفايات الفطرية التي تتعرض لها كثير من العلوم المعرفية. راجع الفصل الأول المعنون بـ(المبادئ المعرفية) من جزء (مبادئ ومسارات).

(38) الأوْجِيّة: Peak.

الضعيفَ، وتعني الأوجية أن يكون هناك مقطع منبور أكثر من غيره؛ وهو يمتد في نطاق ضروري ذي مستويات متعددة تتجلى في شكل هرمي؛ فإذا ما ابتدئ بقاعدته التي هي الصفر، فإن ستة عشر مقطعاً تكون هناك، ثم المستوى الأول ذو ثمانية مقاطع، ثم المستوى الثاني ذو أربعة مقاطع، ثم المستوى الثالث ذو مقطعين؛ وتتبادل المقاطع النبر، وتبعاً لهذا التبادل فإن عدد المقاطع المنبورة ثمانية، أو أربعة، أو اثنان؛ وثمانية، أو أربعة، أو اثنان غير منبورة.

ترى الباحثة أن المقطع الأول في الفرنسية يكون غير منبور؛ ومعنى هذا أن النبر يكون في الثاني وفي الرابع وفي السادس وفي الثامن وفي العاشر وفي الثاني عشر وفي الرابع عشر وفي السادس عشر؛ وإما أنه يكون في الثاني وفي الرابع وفي السادس وفي الثامن؛ وإما في الثاني وفي الرابع؛ وإما في الثاني؛ وإذ إن النبر يرسم الحدود بين المكونات الصرفية والتركيبية والدلالية، فإن هناك تقييداً له؛ ومن هذه القيود:

- قيد الهيمنة
- قيد النطاق[39] الضروري
- قيد النطاق الضروري للمعلومة الإيقاعية.

كما أن هناك قيوداً لسانية متراتبة:

الهيمنة القصوى، والتمييز الأقصى » هيمنة الرأس، وتمييز الرأس » تمييز حد المعجم.

يتبين مما سبق أن القراء يجزئون قولاً نظمياً لِتَشْيِيدِ بنية نظمية دينامية؛ وإذ البنية النظمية نتيجة قيود لسانية وإيقاعية، فإن التجزيء يجب أن يأخذ في حسابه البنية الصرفية التركيبيّة، وأن يحترم مبادئ الإيقاع الأساسية كذلك؛ لأن البنية اللسانية والبنية الإيقاعية تتفاعلان لإنجاز بنيات الخطاب السطحية.

تلك بعض الأفكار الأساسية لهذا البحث القيم الذي تبنى الفرضيات والنظريات التي انطلقت من الخلفية اللسانية الموسيقية؛ لذلك، فإنه يبقى عصياً

(39) الهيمنة: Dominance؛ النطاق: Contour.

على الإدراك والفهم والتعرف فالتوظيف، إلا إذا كان قارئه مُلِمّاً ببعض المبادئ الموسيقية، من مثل التدرج، والمسافات، والأصوات، والصموت، والمسافة الزمنية، والتجميع، والتَّمْطيط، والأوج، والسفح؛ ومن استطاع الاستفادة منه، فإنه يمكن توظيف بعض خلاصاته في تجزيء كثير من النصوص الشعرية المعاصرة التي هي عبارة عن رَصْفٍ، وترصيفٍ، وإ ركام، وتراكم.

ب ـ زمن الصوت

إذا كان هذا البحث استثمر بعض الأطروحات السابقة في تجزيء النص، فإن هناك أبحاثاً أخرى اقتصرت على بعض المسائل الجزئية منها، مثل التضعيف؛ لكنها مفيدة على المستوى الإيقاعي، مِمَّا يجعلها إسْهاماً حقيقياً في تدقيق تلك الأطروحات؛ ومنها بحث بعنوان: (التضعيف في اللغة السويدية واللغة العربية مع التركيز الخاص على مدة المصوِّت السابق. مقاربة مقارنة وأداتية)[40] .

يقرر البحث أن أصوات المد (المصوِّتات) الطويلة ثلاثة: (آ)، (و و)، (ي ي)؛ و(الألف)، (الواو)، (الياء)؛ والحركات القصيرة ثلاث: (الخفضة) و(الفتحة)، و(الضمة)؛ وقد أضاف إليها حركتين طويلتين في اللغة المنطوقة العراقية؛ والهيكل الصرفي عنده؛ هو:

(C V C V)؛ (C V C)؛ (C V V: C:)؛ (C V C C)؛

أو (C V C V C)

كَتَبْ سَمّ سامّ دَرَسْ

وبعد تجارب خَرَجَ بالخلاصات الآتية:

- أن التضعيف يقصر المصوت السَّابق لكن هناك اختلافاً في المدة الزمنية.
- أن مدة المضاعف أطول نسبياً من غير المضاعف، إذ إن مُدَدُ الاستماع تتفوق على مُدَدِ غير المضاعفات.

(40) - Majeed, H.Z., «Gemination in Swedish and Arabic With a Particular reference To The Preceding Vowel Duration. An Instrumental and Comparative Approach», in Journal: Proceeding of Fonetix, TM H. QPSR. V: 44, Nº 1, Year: 2002, pp. 081-084.

● مُدَدُ المصوتات السابقة لغير المضاعفات أطول من الْمُدَدِ السابقة للمضاعفات.

إن الجدول الآتي يبين الفروق الزمنية في أصوات العربية الفصحى:

عَدَد / ع / عَدَّاد /	100	85
/ رَقَم / ع / رَقَّام /	103	88
/ عَلَم / ع / عَلاَّم /	97	85
/ فَلاَح / ع / فَلاَّح /	85	67
/ كَتَب / ع / كَتَّاب /	76	75
/ حَمام / ع / حَمَّام /	84	53
/ قَدَح / ع / قَدَّاح /	96	80

بناء على توالي الأصوات في غير تضعيف وفي تضعيف تختلف المدة الزمنية في النطق مثلما يوضح الترتيب الآتي:

كَتَ ـ حَمَ ـ فَلَ ـ قَدَ ـ عَلَ ـ عَدَ ـ رَقَ

حَمّ ـ فَلّ ـ كَتّ ـ قَدّ ـ عَلّ ـ (رَقّ ـ عَدّ).

ومعنى هذا أن كل صوت له زمن خاص به بقطع النظر عن الاشتراك في المخرج وعدمه، وأن نوع الأصوات المتتالية يجعل المقاطع تختلف مددها، وكذلك قد تختلف المصوتات والحركات؛ إن مثل هذه الأبحاث المؤدية إلى التعرف على زمن كل صوت في حالتي الإفراد والتركيب يكون له مردود علمي كبير على دراسة الزمن اللغوي بصفة عامة، وعلى الزمن الشعري بصفة خاصة.

جـ ـ زمن اللغة

لم يبق نشاط البحث العلمي في اللسانيات والسيميائيات في المغرب بمعزل عن هذه النظريات، والفرضيات، والأطروحات؛ فهناك من وظف بعضاً منها في دراسة الزمن اللغوي والوقف، وهناك من استعان بها في تحليل صرف اللغة

العربية؛ وهناك من اتخذها مَطِية لدراسة الإيقاع الشعري؛ وها نحن أولاء نقدم بعض خلاصات هذه المجهودات مقتطفين ثمراتها، ومنبهين إلى جوائحها؛ وسنبدأ بالجوائح تاركين الثمرات إلى النهايات؛ لقد أدى إليها غياب تحليل الأسس المعرفية لتلك الأطروحات والنظريات، مما صعب الاستفادة منها وإدراك أبعادها؛ إنها تتكئ على دعامتين اثنتين؛ إحداهما هي العلوم المعرفية وطرحها إشْكَالَ اتصال الباحات، أو انفصالها، وما أدى إليه من علاقة الموسيقى باللغة؛ وهذا الإشكال عرف منذ سنوات الستين نشاطاً علمياً راقياً؛ وثانيتهما علم الموسيقى، وخصوصاً الموسيقى التوافقية الغربية، واتصالها وانفصالها باللغة بصفة عامة، وبالأدب بصفة خاصة، وبالشعر بكيفية أخص؛ هكذا صار علم الموسيقى الأصل الذي يقاس عليه.

بناء على هذه الخلفية يَجِدُ القارئ لِتِلْك الأعمال حديثاً عن النبضات والنقرات والزمن القوي والزمن الضعيف والوزن والمدرج والصمت والوقف الذي «أصبح مواقف مدرجية صامتة ذات تناسق تام مع المقاطع»[41]، ورافعاً للبس التركيبي والمعنوي، من حيث إنه يقع بين النطاقات التنغيميّة؛ كما أن التنغيم يتحكم في التركيب لا العكس، بما يقتضيه من أحياز زمنية طويلة أو قصيرة؛ وهكذا، فإن تنظيم اللغة الإيقاعي، بما يعتمد عليه من هرمية، شبيه بالتّنظيم الموسيقي.

ضعف الخلفية المعرفية الموسيقية لدى الباحث جعل بلاءه البلاء الحسن في الاعتراك مع جهابذة الباحثين ليس ذا مردودية كبيرة؛ هكذا جاءت مجهوداته عبارة عن تلاخيص متراكمة غامضة مجردة في تعابير عندية غير دقيقة، مما جعل مثل هذا العمل المشكور لا يتيح معرفة قابلة للنمو تنعكس آثارها الحميدة على القارئ العربي؛ نعم، لقد انتهى إلى بعض التقريرات الصائبة والمفيدة، لكنها لا تدرك إلا من قبل المُلِمّ بالسياق العِلْمِيّ والثقافي الذي وجه الأبحاث اللسانية في المنتصف الثاني من القرن العشرين؛ ومهما يكن، فإنه يشكر له تنبيهه إلى أبحاث متقدمة يهتم بعضها باللغة العربية، وينظر إليها في إطار مكتسبات العلوم المعاصرة، والتأويلات الجديدة للتراث.

---

(41) مبارك حنون، **المرجع المذكور**؛ وقد كان له الفضل علينا في تقديم بعض آراء سلكرك ومدرستها مما جعلنا نتحدث ببعض الثقة.

د ـ بنية الكلمة

من الأعمال التي اجتهدت للاستفادة من الأطروحات اللسانية الجديدة: (بنية الكلمة في اللغة العربية: مظاهر التمثيل الصرفي)[42]؛ ما يهمنا نحن هو استناده إلى أطروحات مكارثي وپرينس؛ ومنها توكيده أن «المصادر بتجلياتها الصيغية المختلفة عبارة عن لاصقة في آخر ميدان محدد، إما وفق معايير عروضية (نظمية) أو صرفية»[43]؛ ومنها تبنِّيه لِهَيْمَنَةِ القدم الهجائية في صرف اللغة العربية؛ ومنها منع تتابع ثلاثة (أربعة) صوامت متحركة مما لا يقبله صرف العربية ونظمها كما أشار إليه ابن عصفور وحازم؛ يقول ابن عصفور: «إنه لا يتوالى في كلامهم أربعة أحرف بالتحريك (فَعَلُلُ)»؛ وأما حازم فيؤكّد أن «مما يجب اجتنابه من الزحافات حذف السواكن التي يؤدي حذفها إلى توالي ثلاثة متحركات عقيب توالي أربعة سواكن، كالنون من (مستفعلن) في الخفيف»[44].

في ضوء هذه المبادئ تحدث عن الهيكل (س ح) كما تراه بعض الاتجاهات، من حيث إنه عبارة عن متوالية من المقاطع الخفيفة ليس غير، وإذا ما وجدت هياكل مركّبة، فإنها يجب أن تفكك إلى ما ذكر؛ لكنه لا يَمْكُثُ في هذا الطرح كثيراً، وإنما أسرع الخطى إلى حمى الفَرْضِيَّة الصرفية النَّظمية. هكذا حلل الباحث المصادر في علاقتها بالهيكل المسمى بالهجائي (فعولن)، والْخَبَبِيّ (فُعْلان) و(فَعَلَان) لا لتعيين أنواع النقرات والمقاطع فحسب، لكنه تجاوز ذلك إلى محاولة توليد الصيغ، والتنبؤ بها، وبحركاتها؛ إلا أن هذا الطموح أدى إلى تعقيدات، وإلى إثقال الاشتقاق، وإلى الخروج عن المتداول المألوف في التقطيع، مما أدَّى إلى بروز قطعات مائعة؛ على أن هناك اقتراحات جيدة؛ مثل رد المصادر المزيدة إلى هيكل الأفعال المزيدة، كما أن التنصيص على نوع الحركة ذو أهمية لكي لا يظن أن الصامت (الساكن) وحده يكون مقطعاً.

شعر الباحث بما أدى إليه مقترح (س ح س ح) من مآزق، وَمَا آلَتْ إليه

---

(42) محمد بلبل، **بنية الكلمة في اللغة العربية: مظاهر التمثيل الصرفي**، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في اللسانيات العامة، (2000-2001)، مرقونة، وقد تعامل أحياناً كثيرة بذكاء لِيُوجِدَ المخارج من أنفاق النظرية.

(43) المرجع المذكور، ص. 209.

(44) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 264.

فرضية النقرة من مشاكل فأردف تحليلاته بملاحظات نقدية جد مهمة؛ منها أن الهيكل النظمي ليس مقيداً بما يكفي، إذ ليس هناك تمييز بين (تفاعل) و(تفعل)، وأن الهيكل يمكن أن يمتلك أكثر من مقطعين، أحدهما خارج الجذع؛ لكنه لم يقدم حلولاً، لأنه بقي تابعاً للفرضيات الأساسية. فلو فضل التحليل المقطعي على النَّقري لوجد حَلاًّ، ولو كان مُلِمّاً ببعض الموسيقى لَعَالج المقطع الذي هو خارج الجذع بكيفية مرضية.

أشار إلى المواقع الاستهلالية، وإلى وضعها في البنية النظمية؛ مثل:

فَ عُـــو لُ نْ

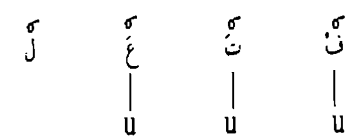
σ σ σ σ

l u u u u

تتكون هذه البنية من ثلاثة مقاطع بفعل الإلصاق السلسلي، لكن الباحث لم يقتنع بهذا التحليل، ولو اعتبر الأساس الموسيقي للبداية وللنهاية، أو الرأس والذيل، وما يقتضيه الأساس المذكور من اتصال وترابط لسلَّم.

يُحْسَبُ للباحث فهمه الجيد للسلمية النظمية التي تفرض إبعاد العنصر الدخيل أحياناً، أو إقحام عنصر في موضع من الهيكل، أحياناً أخرى، لتأمين احترام (قيد إرضاء الهيكل)، والمحافظة على الترتيب، وعلى التكوين السليم للمقطع في ذاته، وعلى تجاوره مع غيره؛ ومفهوم التكوين السليم للمقطع، ومفهوم التجاور مما هو متداول في التحليل الموسيقي؛ لكن عدم استحضار الخلفية الموسيقية جعله يظن أن قيد المجاورة هو في صراع مع قيد (لا تجاور الأنواء المقطعية)؛ إن مفهوم المجاورة جشطالتي/ موسيقي وُظِّف للربط بين العناصر وتقريب بعضها من بعض؛ لكن القواعد الموسيقية لا تجيز تجاور نغمتين قويتين، بل لا بد أن يكون بينهما فاصل، كما أن تجاور صوتين في الموسيقى يعد من قبيل المتنافر، من مثل (سي ـ ضو).

إهمال الخلفية الموسيقية ظهر تأثيره في عدم مناقشة الموقع الخارج عن النظم اللاَّنقري المملوء بساكن خارج عن المقاطع المعبر عنه بـ(لا تمام النهاية). ولتوضيح هذا نأتي بالمثال التالي:



لقد لفت انتباهه إلى أن المقطع الأول منقور، والمقطع الأخير غير منقور، وعلل ذلك في غير إقناع؛ ولو افترض الاتصال بين الهياكل وتسلسلها لَتبيّن له أنه سيصير منقوراً بمجرد ما يصير بداية، وكأنه النّافلة في الموسيقى؛ وبهذا ينطبق على العربية ما هو موجود من قواعد في لغات أخرى؛ وقواعد اللغات والموسيقى متماثلة؛ ذلك أن كل رأس (استئناف) هو ذيل سابقاً؛ أي أن (σ) عبارة عن نهاية غير نقرية، لكنه يصير (σ) نقريّاً بِمُجَرَّد ما يصير بداية؛ ونعتقد أن هذا التأويل يتماشى مع (قيد التَّجاوُر)، ومع (قيد التسلسل) ومع (مفهوم الدورة) الموجودة في الموسيقى وفي العروض، كما نَبَّهَتْ إلى ذلك بعض الآراء القديمة، وقررته النظريّات الحديثة.

ادعت تلك الفرضيات والأطروحات والنظريات أن القدم الهجائية هي السائدة في نظم العربية وفي صرفها، بناء على معلومات تتسم بالنقص وبالخلط قدمها رواة مستعربون، وبِالاعْتِمَاد على معجم وهر الذي ليس شاملاً؛ وبناء على اختزال لمعطيات إغريقية رومانية موسيقية وعروضية، وعلى تقاليد عروضية سائدة؛ إلاً أن الباحث قبل ذلك الادعاء بدون نقاش؛ على أن ما يعنينا هو بعض النتائج التي قررها؛ من مثل: «إن عمليات الإلصاق قد تكون مراقبة في العربية وفي اللغات البشرية مراقبة عروضية (نظمية)»[45]، وأن قيود البنية النظمية مهيمنة على بنية القيود الصَّرْفية: نظم 《 صرف.

هـ ـ حركية الصوت والصمت

سَنُدْلِي بدلونا في هذا الميدان لكننا بعد أن نحاول أن نتجنب المحظورات التي تحول بيننا وبين الإدراك السليم للنظريات والأطروحات والفرضيات؛ وأول محظور هو التستر عن كشف الخلفيات المعرفية؛ يتأطر هذا النشاط العلمي ضمن تطور العلوم المعرفية بما تتضمنه من بحث جاد عن الكونيات البشرية والكليات

(45) تقدمت الإشارة إليه في هامش (43).

السلوكية واللغوية وعلاقات الباحات الدماغية/ الذهنية ببعضها، ومنها باحتا اللغة والموسيقى للكشف عن الآليات المشتركة والمختلفة في التأليف اللغوي/ الموسيقي. وقد أشرنا إلى هذا في فصل (المبادئ المعرفية) من الجزء الأول.

تقع هذه المقارنات في سياق أعمال رواد، في التحليل الموسيقي الخالص، وفي الإيقاع، ممن أشرنا إلى بعضهم، إذ إن مقاربات مكارثي وبرينس، وسلكرك وراي وجاكيندوف وليرديهل، استوحت كثيراً من أولئك الرواد، إلا أن هؤلاء ذهبوا بعيداً في قياس ميدان اللغة على ميدان الموسيقى، مما كان له منافعه ومضاره؛ فإذا كانت هناك كليات مشتركة بين اللغة والموسيقى، فإن لكل منهما خصوصيته كما نبه بعضهم إلى ذلك[46]؛ هكذا وظفت النظرية النظمية مفهوم البداية والنهاية الموسيقي في صرف الكلمة، مما جعل وظائف البداية والنهاية في الصرف غير واضحة المعالم، لأن الموسيقى تتأسس على التسلسل والترابط في حين أن الهيكل الصرفي مستقل عما قبله وعما بعده، مما أدى إلى غموض واضطراب.

مما زاد الطين بلة أن هناك اخْتِزَالاً للأسس التي انبنى عليها الإيقاع الموسيقي/ اللغوي؛ إذ هيمن الطرف الواحد (الهجائي) الذي ينضم إليه أحياناً (افي حين أن هناك أطرافاً أربعة:

قصير + قصير = القدم الحربية

قصير + طويل = القدم الهجائية

طويل + قصير = القدم الخببية

طويل + طويل = القدم التبخترية[47].

وهذا الاختزال نال التراث الإغريقي الروماني، والتراث العربي، في ميدان الأوزان والقوافي واللغة، مما أشرنا إليه مراراً وتكراراً؛ وقد أدى هذا إلى مآزق تطلب الخروج منها أثمنة باهظة ذهبت أدراج الرياح.

---

(46) يشير جاكندوف في أبحاث كثيرة إلى المشترك والمختلف بين اللغة والموسيقى وكذلك من ساروا على نهجه. فإذا كان من المكونات الموسيقية الرأس والذيل، فإنهما من المكونات أيضاً في الجملة وفي التعبير، لا في الهيكل الصرفي المنعزل.

(47) راجع الفصل الأول من القسم الثاني المعنون بـ(مسارت) بالجزء الأول (مبادئ ومسارات).

وبناءً عليه، فإننا سنحاول أن نعدل كثيراً في تلك المقترحات حتى تصير ملائمة لموضوعِنا؛ وهو الإيقاع؛ لذلك، فإننا سنعيد النظر في طبيعة المقاطع مما يؤدي إلى الحصيلة الآتية:

(1) (مَ : قُصَّار)، (2) (مَنْ : أقصر)، (3) (مَنّ : قصير)

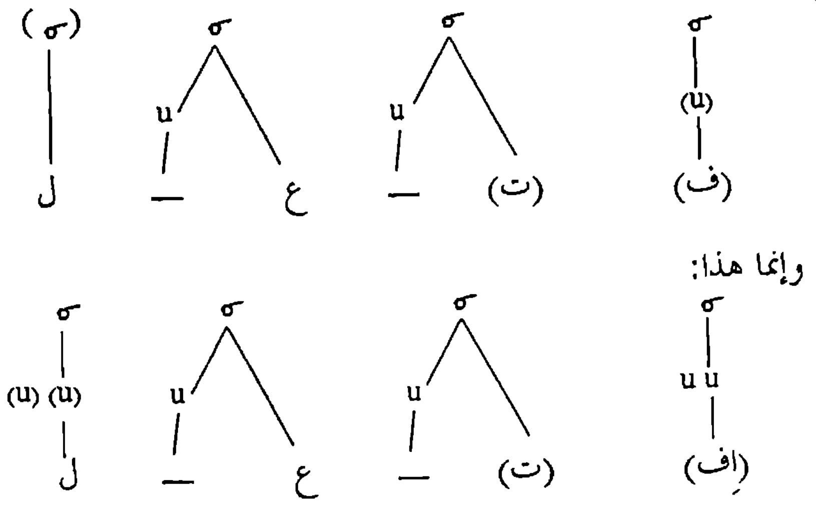
v c c v c c v v c

(6) (مَاءْ : طُوَال) (5) (قَالْ : أطول)، (4) (مَا : طويل)

(قَالّ c v v v c) (c v v c) (c v v)

بهذا، يكون الفرق بين (مَنْ/ مَا)، و(فَاعَلَ/ فَعَّلَ)، وبين (قَالْ/ ضَالّ)؛ كما يمكن الحصول على هياكل نظمية صرفية عن طريق القلب والإبدال والعكس.

سنخالف هؤلاء الباحثين فَنُعْمِلُ مبدأ (العرب لا تبتدئ بساكن)؛ وعليه، فإن (انفعل، افتعل، افْعَلَّ، استفعل، افْعَالّ، افْعَوْعَلَ، افْعَنْلَلَ، افْعَنْلَى) ليست بهذا الشكل:



يجعلنا هذا الصنيع مسايرين لطبيعة اللغة العربية وقواعدها وغيرها مثل اللغة الروسية التي يرى دارسوها أن المقطع الذي يكون في نهاية الجذع ذيلاً يصير رأساً لجذع آخر، كما هو الشأن في الموسيقى، ومراعين الفروق بين الهياكل المذكورة من الناحية الصرفية والزمنية والدلالية؛ إذ لا شك أن هناك فروقاً بين (اِفْ)،

و(إنْ)، و(إس) من النواحي المذكورة؛ ونتيجة لهذا، فإن قيد تحديد المقاطع في اثنين يجب أن يُعَادَ فيه النظر؛ على أنه قد لا توجد جذوع تحتوي على ثلاثة مقاطع طويلة؛ لهذا، فإن ما أثير من نقاش حول جموع التكسير غير المنصرفة قد لا يَقْوَى بالوقوف على رِجْلَيْه: ولتوضيح هذا، فلنأتِ بالأمثلة التالية:

1) ● أفْعِلاَء : أقصر ـ قُصَّار ـ طُوَّال

c v c   c v   c v_v c

● فَعَائِلُ : قُصَّار ـ طويل ـ قُصَّار ـ قُصَّار

c v   c v   c vv   c v

● فَعَالِيلُ : قُصَّار ـ طويل ـ طويل ـ قُصَّار

c v   c v v   c vv   c v

2) ● إفْعَنْلَى : أقصر ـ أقصر ـ طويل

c v v   c v c   c v c

● إفْعَالّ : أقصر ـ طوال ـ (قُصَّار)

c v   c v v_v L   c v c

● افْعَوْعَل : أقصر ← اقصر ـ قُصَّار ـ قُصَّار

c v   c v   c v c   c v c

إذا صح هذا، فإن التقرير السابق وجيه: «عملية الإلصاق قد تكون مراقبة في العربية وفي اللغات البشرية مراقبة عروضية (نظمية)»؛ وما يحكم النظم هو الزمن الذي يتأسس عليه الإيقاع، وخصوصاً ما يدعى بالمسافة الزمنية التي فصل فيها محللو الموسيقى القول، وبدأت بعض الدراسات الخاصة بالصواتة الوظيفية وبالنظم توظفها؛ وفي ضوء مراعاة الزمن، فإنَّ أطروحة القدم الهجائية (الإيامبية) تصير مَضَيّقَةً لما وسعَته اللغة الطبيعية؛ نعم يمكن قبول الأطروحة لتفسير بعض صيغ المصادر والجموع، لكنه لا معنى لجعل ما يخالفها من الأسماء لا هيكلية باعتبارها خارجة عنها؛ ذلك أنه من الممكن الافتراض بأن القدم الخببية (التروكية) تتنبأ أيضاً بصيغ (الفواعل)، و(فعلولة)، و(فاعولة)، وتفسيرها؛ وهناك

وضع يمزج بين القدمين معاً تسمح به التقليبات الرياضية المنطقية؛ مثل:

- **فَعَلاَنْ** : قُصَّار ـ قُصَّار + أطول

c v v c   c v   c v

- **فَعَلُوتْ** : c v v c   c v + c v

c v

- **فُعَلْنِيَهْ** : قصار ـ أقصر + قُصَّار + أقصر

c v c   c v   c v c   c v

وإذا ما أخذنا في حسبانِنَا بأن تَحَاذِيَ مقطعين قُصَّارين يُكَوِّنَانِ قدماً خببيّة، فإن الأطروحة تزداد ضَعْفاً؛ وحتى إذا ما سلم لهم بها بأن (فَعيل)، و(فِعال)، و(فَعول) لصالحها، فإن ذلك التسليم يكون من الناحية الصورية، لا من الناحية الزمنية والدلالية. ألا يكون هناك خلاف زمني بين الضمة والفتحة والكسرة؟!.

بناء على ما تقدم، فإننا نرى أنَّ هناك تمحلاً في جعل صيغة (فَاعِل) لا هيكليّة، لأنها مشتقة من الجذع (فَعَلَ)، إذْ كَمَا يشتق منها (فَاعِل) يمكن أن يكون الأمر كذلك في (فَعُول)، و(فَعَّال)؛ ولعل الصواب هو أطروحة عموم هيكلة أوزان الفعل كلها، والأخذ بالتقاليب الرياضية لاستخلاص صيغ متعددة، ثم الاحتكام إلى التداول، أو خلق تداول جديد؛ وهكذا، فإن نواة: (طويل طويل قصير قصير) يمكن استخلاص عشر صيغ منها، بدون اعتبار إحداها شاذة؛ مثل: طويل طويل قصير؛ طويل قصير طويل؛ قصير طويل طويل؛ قصير قصير طويل؛ قصير طويل قصير؛ طويل قصير قصير؛ طويل قصير طويل قصير؛ قصير طويل طويل قصير؛ طويل قصير قصير طويل؛ قصير طويل قصير طويل؛ وإذا ما أراد الباحث أن يجد لها أمثلة من اللغة، فإنها متوافرة؛ ولعل هذا ما حاولت الأطروحة أن تتداركه فاقترحت النظرية المثلوية التي أعادت النظر في كثير من جوانبها.

خاتمة

قدمنا خلاصات بعض الأبحاث حول طبيعة الإيقاع؛ وهو إشكال إنساني شغل الباحثين قديماً وحديثاً في كل أصقاع الأرض؛ وكُلَّما تقدم العِلْم ازداد فهم

الناس إليه والتعرف على أبعاده، والكفاية في تلقيه وتأويله. ما نعنيه هنا هو الإيقاع في ميداني اللغة والموسيقى.

تناول اللسانيون والشعريون والموسيقيون الإيقاع في مستويات عديدة، أعلاها النص/ المقطوعة، وأدناها الصوت/ النقرة؛ هكذا يجد المهتم مقاربات تناولت النص المكون من (16 سطر)، ومن (8)، ومن (4) ومن (2)، ومن (1)، ومن نصف سطر، وقدم، ومقطع، ونقرة؛ وهناك من ضَاهَى بين المستويات النحوية والإيقاعية: مجموعة جمل مع وزن القصيدة العام، وجمل مع القافية، والْقَوْل مع السَّطْر، والمجموعة مع الفاصلة، والكلمة مع القدم، والصرفة مع المقطع؛ وهناك اقتراحات أخرى؛ إلا أن أهم ما يجبُ التنبيه إليه هو الأخذ بمفهوم المستويات التي تنعكس في الشجرة على شاكلة ما هو متداول في النحو التحويلي التوليدي؛ كما أن المحللين الموسيقيين اهتمُّوا بالتمطيط وبالتجميع وبالوزن وبالمسافة الزمنية وبالنقرة.

إلا أن ما اهتممنا به هو الدراسات الصوتية والصرفية والوزنية والتقطيعية مع تبيان الثمرات والتنبيه إلى المهالك والمزالق؛ اهتمت بعض الأبحاث بزمن الأصوات الصامتة والمصوتة في حالتي الإفراد والتركيب، ووضعي التفكيك والإدغام، معتمدة على التجارب، مع استعمال آلات دقيقة لقياس الزمن، مما يجعل هذه الأبحاث خطوة ضرورية لدراسة الإيقاع بكيفية علمية دقيقة؛ وتَنَاوَل باحِثون آخرون هياكل صرف اللغة العربية باعتماد على الموسيقى واللسانيات؛ وقد قدَّموا آراء جيدة تمكن من التعرف على الأوليات المتحكمة في صرف الكلمة العربية وطبيعتها، بل اقترحوا قيوداً وقواعد تضبط الصيغ الصحيحة لتقبَل، وتُنَبِّهَ إلى العليلة لترفض، وتتيح التوليد والتنبّؤ؛ واشتغلت أبحاث أخرى بمكونات التعبير اللساني باعتماد على مفاهيم موسيقية، مما كان له تأثير كبير لتَعميقِ البحث في العلاقة بين اللغة، والموسيقى؛ وقد نَبَّهَتْهَا الخلفية الموسيقية إلى الاهتمام بالصمت والوقف، وبما هو غير لفظي، مثل أنواع الترقيم والحدود.

على أنها لم توغل في المقايسة بين الموسيقى/ الشعر، وتفصل القول في المفاهيم الموسيقية؛ إنَّمَا هناك حديث عام عن الصمت بدون تحديد أنواعه من مُقَنَّنٍ، وحُرٍّ، وتَعْبِيرِيّ، وقِيم مُدَدِهِ؛ وعن أنواع الترقيم بدون تبيان وظائفها،

وعن التوقف الذي هو المحط بدون التعرض إلى أصنافه العديدة؛ وبهذا صارت المفاهيم الموسيقية عَائِقَةً لفهم الإيقاع بكيفية سليمة؛ وقد أدى هذا الوضع إلى ما هو أدهى بالنسبة لِلْمُطَبّقِينَ الذين هم غير ملمين بعلم الموسيقى.

لقد بذلت مجهودات مشكورة من قبل أُنَاسٍ بعيدين عن المناخ العلمي والثقافي الذي انبثقت منه تلك الفرضيات والأطروحات والنظريات فاستطاعوا أن يفهموا شيئاً وغابت عنهم أشياء، ونحن من أولئك الأناس، إلا أننا لنا بعض الاطلاع على ذلك المناخ، وفي علم الموسيقى، وبعض الإدراك لخصوصية موضوع البحث، مِمَّا جَرَّأَنَا على المناقشة والتعديل وتقديم اقتراحات؛ لهذا، فإننا نعتقد أن الباحث في هذا الميدان مُطَالَبٌ بأن يوغل في علم الموسيقى حتى تنكشف له خَبَايَا الإيقاع الذي يستنِد إلى كفايات بشرية توليفية خلقت كَوْناً مُرَكَّباً.

الفصل الرابع

النَّظَرِيَّة الْمُوَحِّدة

تمهيد

بينا في الفصول السابقة أن العلاقة بين اللغة/ الموسيقى مُغْرِقَةٌ في القدم، لكن مَجِيءَ العلوم المعرفية، بما فيها من لسانيات توليدية تحويلية، مَنَح دفعة قوية للبحث في ميداني اللغة والموسيقى. وقد تجلت في آثار قيمة للبِرْمان وَمَايُيِرْ وكُوپر وَبْرِينْسْ وَمَكَّارْثِي، ولِيرْدِيهَلْ وَجَاكِنْدُوف. . وآخرين عديدين مثل سِلْكُرْك وَفُوكَل وَرِيشَارد كَارِيتُّون. . ثم خَلَفَهُم باحثون معاصرون استفادوا من أحدث المكتسبات العلمية والفنية والتواصلية، فتناولوا المسألة في أبحاث نشرت في مجلات مختصة، وفي بَوّابات، وفي مواقع عَنْكَبُوتِيَّة، وفي أطْرُوحَاتٍ جامعية.

يحاول هذا الفصل الذي عنونَّاهُ بـ(النظرية الموحدة)[1] أن يقدم إلى القارئ بالعربية بعض الخلاصات في أمانة، بعد تِبْيَانِ أُسُسِهَا ومناهجها وأبْعَادِهَا، حتّى يمكن الاستفادة منها وتوظيفها في تبصُّر، واحتياط، وملاءمة للإشكال المطروح؛ وستكون فقرات الفصل كما يلي: تفاعل الميادين، وتماثل آليات الإنتاج،

---

(1) شاع في السنوات الأخيرة استعمال تعبير: (المنهاجية الموحدة)، و(النظرية الموحدة)، من قبيل (Unifying Theories of Programming).

Rens Bod, «A Unified Model of Structural Organisation in Language and Music», Journal of Artificial Intelligence Research 17 (2002), 289-308.

يطرح هذا البحث مسألة العلاقة بين اللغة والموسيقى على مستوى الملكات؛ وهو يركز على الاشتراك أكثر من الاختلاف، موظفاً مبدأين: مبدأ البساطة ومبدأ المشابهة باعتماد على علم النفس المعرفي واللسانيات التوليدية التحويلية، وباستناد إلى تحليل موجه للمعطيات:

Data - Oriented Parsing (DOP).

والفهم، والتأويل، والعلاقة بين اللغة، والموسيقى، والحركة، ومنهاجية بينيَّة تجلي العلائق فيما بين هذا الثالوث.

١ ـــ تفاعل الميادين

أشرنا مرات عديدة إلى ما أحدثته العلوم المعرفية، بما فيها من التشريح، ووظائف الأعضاء، وعلم الأعصاب، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن، من ثورات ثقافية ودينية وأخلاقية؛ على أن ما يهمنا، الآن، هو النقاش الدائر حول خصوصية ميدان ميدان، أو تفاعل ميدان مع ميدان، في الدماغ/ الذهن البشري؛ هناك آداب كثيرة متداولة بين المختصين والمهتمين بهذا الشأن؛ إلا أننا سنلخصها في ثلاث مجموعات كبرى تدافع عن ثلاث أطروحات؛ **أطروحة الاستقلالية، وأطروحة الاتصالية، وأطروحة الأرض المشتركة**[2].

يرى المختصون في علم النفس العصبي أن الدماغ يحتوي على باحات متعددة ذات وظائف معينة خاصة لكل واحدة منها؛ ومن أدلتهم أن بعض العاهات تصيب جزءاً من الدماغ فيعجز عن القيام ببعض المهام، لكنه يبقى مستطيعاً أن ينجز أخرى؛ وهكذا، فقد يكون هناك عجز في إدراك الموسيقى وأدائها، لكنه لا يكون في اللغة؛ وقد يكون عكس هذا؛ كما أن علم الأصوات أوضح الانفصال بين مواقع الموسيقى وبين مواقع اللغة. ذلك أن بعض المصابين في باحة اللغة لا يستطيع أن يفهم المنطوقات، في حين أنه يقدر على إدراك الأصوات الموسيقية[3].

يخالف هذه الأطروحة المختصون في التصوير الخاص بالأعصاب الذين يرون ويشاهدون تداخل باحات الدماغ لدى الناس، وخصوصاً في باحة بروكا حيث تتداخل اللغة والموسيقى؛ إن هذه الأطروحة العصبية التصويرية تقر بالتداخل بين

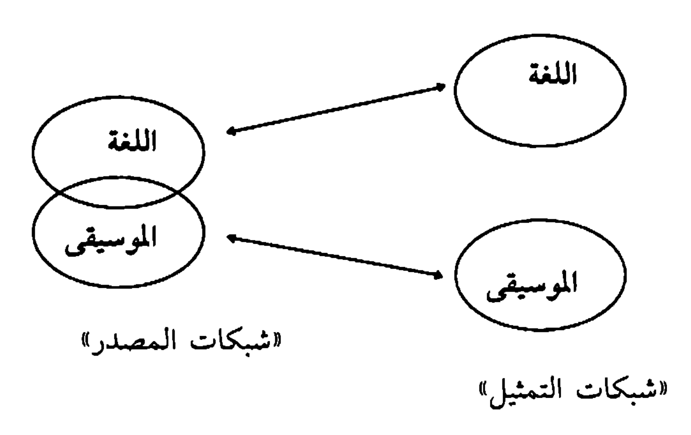
(2) يراجع الفصل الأول المعنون بـ(المبادئ المعرفية) في الجزء الأول.

(3) See, Aniruddh D. Patel, «Language, Music and the Brain: a resource-sharing Framework», in Keynote Paper for, «Language and Music as Cognitive Systems», Cambridge University, England, May 11-13; 2007, pp. 1-42.

تناول الباحث وجهة نظر علم النفس العصبي، والتصوير الخاص بأعصاب الدماغ؛ وبعد المناقشة والمقارنة اقترح توفيقاً بين النظريتين بعنوان: (إطار نظري يُبَيِّنُ الاشتراك في المصدر)؛ ولذلك، فإن هناك اندماجاً بين اللغة والموسيقى؛ انظر الرسم في المتن.

الباحات بعكس الأطروحة النفسية العصبية التي تقترح خصوصية المجال.

تحاول الأطروحة الثالثة التي تدعى بـ(فرضية مصدر الإدماج التركيبي المشترك) تأكيد الارتباط العميق بين العمليات المعرفية من جهة، والاختلاف في التنظيم البنيوي من جهة. ذلك أن هناك مصدراً مشتركاً؛ وهو عبارة عن بنية تحتية تمتلك ترابطات عميقة؛ لذلك، فإن بعض المظاهر اللسانية والعمليات الموسيقية متماثلة، إلا أن لكل من الموسيقى واللغة تمثيلات خصوصية ـ ميدانية، تبعاً لانقسام المصادر العصبية المستقرة في باحتين مختلفتين؛ وتوضيح هذا في الخطاطة التالية:



٢ ـ تماثل واختلاف

هناك تقاطع بين البَاحَتَيْنِ، وهذا التقاطع هو ما يسمح بفهم الموسيقى باللغة، واللغة بالموسيقى، وبقياس كل واحد منهما على غيره، وهو ما يجعلهما متماثلين في التركيب، من حيث إن كلاً منهما نسق مؤلف من عناصر منفصلة متوالية مرتبة؛ إلا أنهما يختلفان في ماهية العناصر المؤلفة وفي كيفيات تركيبها؛ الموسيقى رموز صوتية لا تترابط مكوناتها وعناصرها بقوة، واللغة أصوات ومعجم وتركيب حسب ترتيب ملزم بصفة عامة[4].

(4) تقدمت الإشارة إلى هذا في عدد من المواضع من هذا التأليف؛ ومن أهم المدافعين عن الفروق بين اللغة والموسيقى راي جاكندوف، وخصوصاً مَا يُمَيِّزُ المفردات من أسماء، وأفعال، وضمائر، وأسماء، وإشارات، وأسماء أعلام.

التوليف الموسيقي/ اللغوي الذي صار معتاداً ورتيباً قد يَنْزَاح بخرق للانتظار التركيبي في اللغة، وللسُّلَّم في الموسيقى، وبوجود مسافة طويلة بين المفردتين، أو النَّغْمتين، إلا أن الخرق يتم رَتْقُه بتحرك قشرة الجبهية الأمامية التي تتصل بالجهات الخلفية المكلفة بالتمثيلات التركيبية لانتقاء تأويل ملائم؛ ومعنى هذا أن هناك آليات قشرية مشتركة تنشط لإنتاج الأصوات والتراكيب والمقولات والمفاهيم تكون متضافرة، وتتحرك لإصلاح الخلل وتصحيح المسار.

إن هذا الاتجاه التفاعلي هو ما يجده القارئ يتردد لدى باحثين آخرين في عناوين دالة؛ مثل: (نموذج موحد للتنظيم البنيوي في اللغة وفي الموسيقى)؛ وإذ يطرح هذا المقال مسألة الاتصال والانفصال بين الباحات والمجزوءات والملكات، فإنه يركز على المشترك بينها أكثر من المختلف، على أساس افتراض وجود ملكة (عميقة) تسعى إلى إيجاد بنية ذات مبدأين؛ هما مبدأ البساطة، ومبدأ المشابهة، بعكس ما يراه مؤلفا كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**».

أدى البحث عن الملكات (العميقة)، لإيجاد صلات بين اللغة/ الموسيقى وَلِتبْيَانِ التَّمَاثُل والاختلاف، إلى الاهتمام بالاستدلال والاستقراء والتعليل والتنبؤ؛ وإذ إن منطلق هذا النشاط العلمي هو العلوم المعرفية والذكاء الاصطناعي، فإنه يجب تعميق البحث في المعرفة الخلفية والآليات المشتركة، مثل التمطيط، والسياق، والأداء؛ وهذه الآليات مما يشترك فيه الإنتاج الموسيقي واللغوي معاً[5].

أ ـ المعرفة الخلفية

نقصد بـ «المعرفة الخلفية» كل التجارب والخبرات التي يكتسبها فرد من مُجْرَيَات حياته في أوضاع مادية ومعنوية، سواء أكانت علمية أم عملية[6]؛ على أننا سننتقي منها ما له صلة وثيقة بموضوعنا؛ وهو الرياضيات، والفلسفة، والسيميائيات، واللسانيات.

(5) هذا البحث هو ما أشير إليه في هامش (1).

(6) يراجع الفصل الأول المعنون بـ(المبادئ المعرفية) من الجزء الأول.

لقد تأسست الموسيقى على أوليات رياضية منطقية «طبيعية» ثم صارت اصطناعية في المدرسة الفيثاغورية[7] وقد أُحْيِيَ هذا الاتجاه باحثون معاصرون في علم الموسيقى فأسَّسُوا مجلات، وكتبوا مؤلفات، ودَبَّجُوا مقالات. وأطروحتهم المركزية هي أن الصيغ الرياضية يمكن التعبير بها عن الفكر، والموسيقى من مظاهر الفكر؛ وإذا ما قبلنا هذا الطرح «الترييضي» للفكر، فإن الشعر والبلاغة والنحو وأصول الفقه... ذات بنية رياضية عميقة.

لم يكتف هؤلاء بالطرح المبدئي المجرد، لكنهم اقترحوا نظرية مؤسسة على المجموعات وشبه المجموعات لتنقيح بعض ما ورد في كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**»، مثل مفهوم الاختزال، أو التبسيط؛ وقد اقترحت الرموز الآتية:

$(A \subseteq B)$؛ أي أن (A) مختزلة إلى (B).

وقد وظفت في شبه المجموعات التي تكون متقاطعة، أو متحدة؛ يكون هناك تقاطع في مجموعتين حينما يكون هناك عنصر أو أكثر ينتمي إلى (A) و(B) في آن واحد: $(A \cap B)$. ويكون هناك اتحاد إذا كان هناك عنصر أو أكثر ينتمي إلى (A) أو إلى (B)، أو إلى (A) و(B) في آن واحد: $(A \cup B)$؛ وعليه، فإن: $(A = B)$ تحدد كما يلي:

$(A \subseteq B \wedge B \subseteq A)$[8].

وإذ البنية الموسيقية لها بنية سطحية ظاهرة وبنية عميقة ذات إخبار عميق، فإنّهما تتضافران لإنتاج نوع من الإحساس لدى المستمع، لهذا اقترحت النظرية الموسيقية مناهج تحليلية متعددة، أو استعانت بها، مثل علم النفس الخاص

(7) Keiji Hirata, «Can we Calcutate Music Like Numbers!»; NTT Communication Science Laboratories. hirata@BRI.NTT.co.jp.

Gary W. Don, «Music: A Time-Frequency Approach», Journal of Mathematics and Music. Vol. 00, N°. 00. September, 2006, p. 1-22.

وظف الباحث الرياضيات الدقيقة وأدوات التصوير المتطورة، فكان بحثه عبارة عن معادلات؛ لكنه اعتمد في الوقت نفسه على كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**»، باعتماد على اقتباس مطول من كتاب:

Pinker, S., 1997, How The Mind Works. Norton, Ny.

(8) انظر ما ورد في هامش (7).

بالأشكال، موظفة منه مفاهيم مستقاة من حاستي البصر والسمع، مثل التجميع والبروز مما يجعلها مقدمة ضرورية لِلتّحْلِيل الرياضي، ومنتبهة إلى علامات الترقيم مثل النقط، والفواصل، والعوارض، وعلامات الوقف، والتوقف، والوصل، والتطويل. . ؛ وفي هذا الإطار تندرج المنهاجية الدليلية البرسيّة التي تعتمد على الإحساس لإدراك الموضوع والعلامة[9] وعلى الاستجابة لها فيكون هناك مؤول؛ وإذ إننا سنعود بتفصيل إلى هذه القضية، فإننا نكتفي بالتنبيه إلى أن التحليل الموسيقي المؤسس على نظرية يوظف أدوات منهاجية متعددة ليستكنه سر الخطاب الموسيقي على شاكلة ما فعله السيميائيون ومحللو الخطاب اللغوي.

إلا أن الباحثين لم يكتفوا بهذه المناهج المعروفة منذ أمد بعيد، وإنما وظفوا أدوات جديدة مستقاة من تطور العلوم الخالصة والاجتماعية والإنسانية، مثل الفيزياء الكوانْتِيَّة والكارثية، وعلم النفس، وفلسفة المعرفة، والذهن، ومستجيبة للثورات الإبداعية؛ ومن تلك الأدوات مفاهيم الفرض الاستكشافي[10]، والتهيئة[11]، والزمرة[12]، والأثر؛ وجمع بعض الباحثين كل هذه المفاهيم في شعار (**نظرية البوابة**)[13] ذلك أن كثيراً من الإبداعات المعاصرة الأدبية والموسيقية لا ينفع في تحليلها الاستقراء والاستنباط لأنهما لا يستطيعان الكشف عن مدار حديثها، وإنما تُؤتى من افتراضات يتحقق منها، أو ترفض، بطريق المحاولة والخطأ، إلى أن يتوصل إلى قراءة ملائمة، شأنها شأن التحريات الأمنية في شرائط الجريمة؛ والتَّهْيِئة تعتمد على بعض المنبهات الصوتية والمعجمية المخزنة في الذاكرة على شكل مجموعات مترابطة، وعلى إدماجها في تمثيل خطابي منسجم؛ وأما نموذج الزمرة فهو يتجلى في ثلاث

---

(9) انظر فقرة (منهاجية بَيْنِيَّة) في آخر هذا الفصل، ص. 23.

(10) الفرض الاستكشافي: Abduction؛ وقد أشاع المفهوم برس، ثم روجه من المعاصرين أمبرتوإيكو؛ وهو ليس باستقراء ولا باستنباط، إنما هو شيء شبيه بالتحريات الأمنية لِلْبَحْثِ عن المجرم الحقيقي.

(11) التهيئة: .Priming

(12) الزمرة: .Cohort

(13) Simone Dalla Bella, Isabelle Peretz, and Neil Aronoff, «Time Course of Melody Recognition: A gating Paradigm Study», Perception and Psychophysics, 2003, 65 (7), 1019-1028, University of Montreal, Montreal, Quebec, Canada.

مراحل؛ هي الولوج، والانتقاء، والإدماج؛ يعني الولوج أن بداية الكلمة/ اللحن تنشط سلسلة من الإمكانات المعجمية المرشحة مما يعتبر زمرة أولية من الكلمات/ الحوافز، بناء على استراتيجية تصاعدية انطلقت من المدخل الحسي، إلا أن عملية الاختزال تنال الزمرة تدريجياً بِتنامي المعلومة السمعية المتاحة؛ وأثناء هذه المرحلة التمييزية يرتفع أو ينخفض مستوى تنشيط المرشحات، تبعاً لتلاؤمه مع المدخل الحسي؛ ينتقى الملائم جداً فتنهي عملية التَّعَرُّف؛ وحينما يتعرف على المعلومة التركيبية والدلالية للكلمة/ الحافز وتنتقى تدمج ضمن مستوى عال.

يُقَطِّعُ المستمعون المتوالية الموسيقية/ اللغوية تبعاً لخصائصها السطحية كالدرجات، والحدة، والمدة. . . وكالاسم، والفعل، والفضلة. . . باتباع مبدأ التصاعد؛ هذا التقطيع يؤدي إلى مجموعات بينها حدود؛ تعتبر كل مجموعة مكرورة؛ والمكرورة تتكون من ثلاث إلى أربع علامات، كما هو شأن الجملة اللغوية الأولى التي تكون نواة للنص. الجملة الموسيقية/ اللغوية تستعمل كمؤشر على زمرة اللحن/ التركيب بالنسبة لغير المختصين.

نموذج الزمرة طور في الأصل للتعرف على الكلمة المنطوقة فعلى الكلمة المرئية، ثم نقل إلى التحليل الموسيقي، وإنجاز المهمات فيه، والفرز بين الألحان.

ب ـ المبادئ التوليفية

ما ألمحنا إليه أخيراً يبيّن أن المكونات النصية والموسيقية تتماثلان في آليات التوليف والتركيب وفي موادهما؛ فهناك النواة والخلية والمكرورة والموضوعة والجملة والمقطع والمقطوعة/ النص، والحركة بما فيها من علائق داخلية وخارجية ونمو وتناسل. ويعثر القارئ على هذه المفاهيم في ميداني التحليل الأدبي والموسيقي؛ إلا أن ما سنركز عليه هو المفهوم الجامع الذي يدعى التمطيط بما يقتضيه من استباق وتمديد وتوتر واسترخاء، لأنه يمكن الاستفادة منه لدراسة الإيقاع الشعري الذي لما يتحرر من شرنقة المصطلحات العتيقة والتعابير الانطباعية المائعة، ويَتَحَلَّ بلباس القواعد الموسيقية المنضبطة.

أفاض كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**» الحديث عن التمطيط

ومفاهيمه وقواعده الضرورية والاختيارية وصورنته[14] لكن هناك بعض الغموض والالتباس في ذلك الحديث؛ لهذا جاءت أبحاث لاحقة لِتُزيل تلك الهنات باستعمال رموز وتقديم أمثلة واضحة، باعتماد على دراسات تَجْرِيبِيَّة معتمدة على قطع موسيقية مصطنعة، أو حقيقية؛ ومهما كانت طبيعتها فإنها حركة ممتدة في الزمان وفي الفضاء بخطية عميقة غير مرئية ذات بداية ونهاية، وبتداخلات سطحية تنتج عن التمطيط وآلياته من توتر واستباق واسترخاء لتجاوز حاجز حاجز؛ وكلما وقع تجاوز واحد منها حصل الارتخاء والهدوء[15].

يجب أن يحتوي كل حاجز على نغمتين فأكثر لِيَكُونَ هناك تقابل بعكس ما رآه ليرديهل وجاكندوف:

2/4 B a B a B a

4/4 a B′ a′ B a B

وإذ سنوضح هذا فيما بعد، فإنَّنا نشير الآن إلى أن (a - B) ذروة إيقاعية أولى، و (a - B) ذروة إيقاعية ثانية؛ وإذا ما ربطنا بين (a - B′) يصير الإيقاع مرتفعاً، وأما a′ B′ فإنهما منخفضان دائماً.

التوتر والاسترخاء طرفان متقابلان بينهما درجات، وتربط بينهما ما يدعى بالتوطئة: وتوضيحها فيما يلي:

2/4 a B a

4/4 a B a B a

(14) ينظر في هذا: (الفصل الأول والفصل الثاني) من هذا الجزء.

(15) n Ipolyi: (1952), Speech,JKjetil Falkenberg Hansen, «Musical Structure: Translation of Istv Music and Hearing, KTH, Stokholm, Sweden. TMH-QPSR. Vo. 48: 25-43, 2006.

يتضح من هذا أنها حركة لحنية تقوم بربط صوت ضعيف بصوت قوي؛ وهي نوعان: إما أنها تقع داخل الحقل الواحد، وإما أنها تحدث من نهاية حقل إلى بداية حقل آخر؛ إنها مزج بين نغمتي التوتر والاسترخاء، ويؤدي المزج إلى ضعف سماع نغمة الاسترخاء؛ والتوتر في التوطئة وما تلاها يكون أعلى درجة منه في الأحوال العادية؛ وعليه، فإنها تجعل الإيقاع بارزاً؛ والرمز المتَواطأ عليه؛ هو:

ض ق ض ض ق ض ض ق ض ض ق 4/4

يستمر التوتر في حال وجود نغمات متتابعة ذات مدة متساوية منتهية، إما بنغمة طويلة:

، وإما بِوَقْفَة: ؛ ويختلف مقدار التوتر من درجة إلى درجة: الأساس ليس له توتر، والوسطى والثابتة لهما بعض التوتر؛ يحدد التوتر الموسيقي بالمحطات التناغمية؛ أي الانطلاق والنهاية وما بينهما؛ ويحصل التوتر من ازدواج ما هو أفقي بما هو عمودي؛ أي تفاعل الائتلاف ووظائفه النغمية بما هو أفقي لحني؛ إلا أن إدراك التوتر يختلف بحسب نوع المقاربة المتبناة؛ فهناك من يركز على الوظيفة النغمية من حيث ما هو أساسي في الائتلاف (V، IV، I) وما هو ثانوي؛ وهناك من يعنى بالخصائص الصوتية النفسانية: (قوي/ ضعيف؛ ثقيل/ حاد)؛ وهناك من يأخذهما معاً بالاعتبار[16] والائتلاف المتراتِب نغمياً يكون توتره أضعف، والائتلافات المتوالية تعتبر مشتركة في علاقة قوية مع بعضها بعض إذا أرضت شرطاً واحداً أو أكثر (1) أن تمتلك نغمة مشتركة أو أكثر، (2) أن تكون أصولها في الدائرة الخامسة متقاربة، (3) أن تكون نغماتها كلها تعود إلى السلم نفسه أكان كبيراً أم صغيراً.

تقترح النظرية التوليدية أن تدرك الائتلافات في العلائق الآتية:

---

(16) Emmanuel Bigand. Richard Parncutt, «Perceiving Musical Tension in Long Chord Sequences», Psychological Research 62: 237-254. 1999.

بحث اتخذ منطلقه من كتاب «النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية»، لكنه عدل بعض أطروحاته باعتماد على نظريات أخرى وتجارب؛ وقد أعاد الاعتبار إلى قواعد الطباق اللحني.

- الائتلاف الأخير يجب أن يكون في علاقة مع الائتلاف الأساسي الأول.
- ائتلاف الثابتة يفترض أن يدرك في علاقة مع الائتلاف الأخير.
- ائتلاف شبه الثابتة يدرك كتابع إلى ائتلاف الثابتة. وأما نظرية فضاء الدرجة النغمية، فإنها أكثر تعقيداً إذ تقدم أفكارها في صَوْرَنَةٍ منطقية رياضية؛ مثل:
- $T(x) = T(x, y) + T(y)$

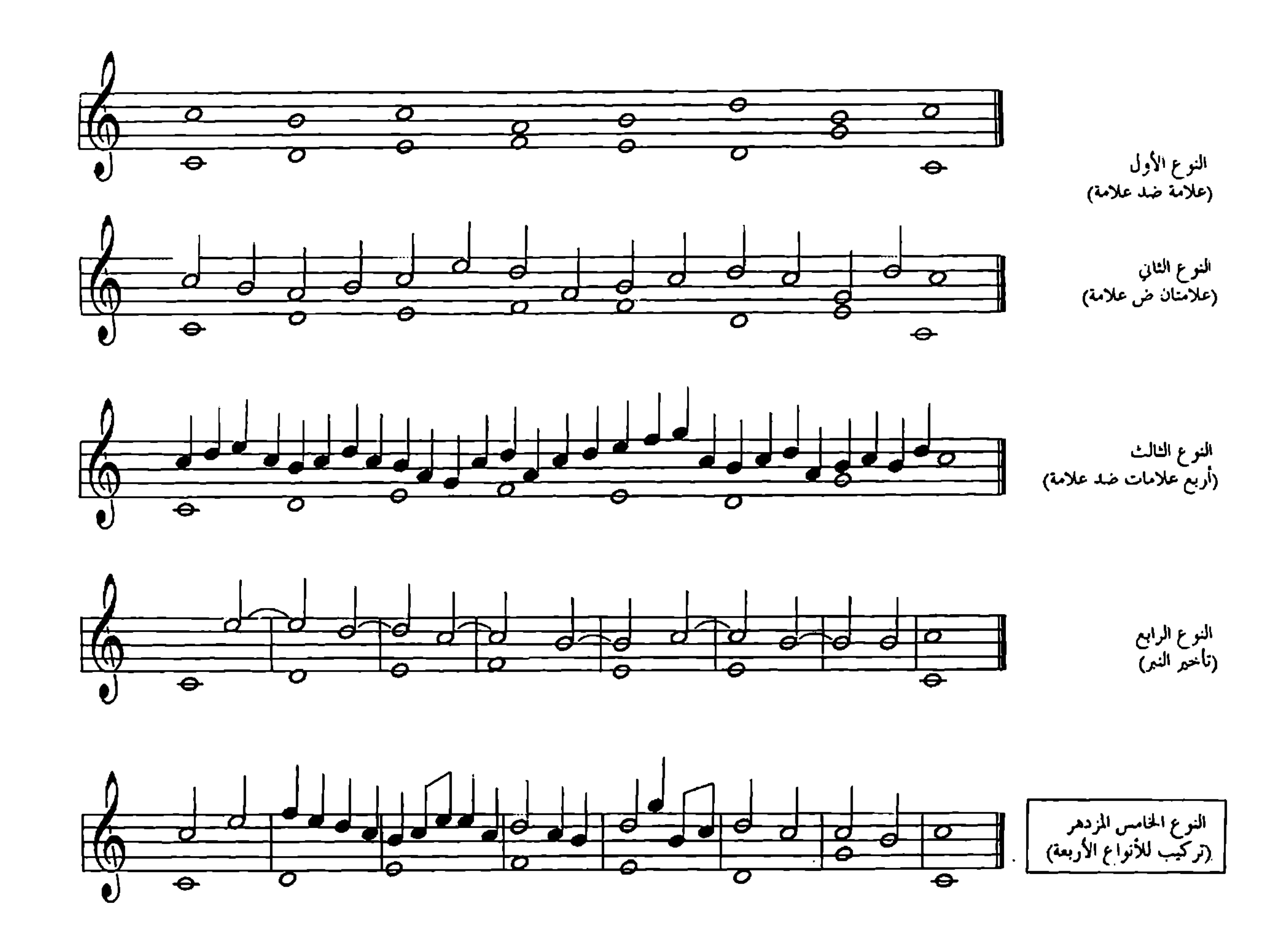
حيث $T(x)$ تمثل القيمة التراتبيّة لتوتر حدث (x).

$T(y)$ قيمة توترية موروثة من حدث (y).

$T(x, y)$ مسافة تراتبية في فضاء درجة محسوب بين الحدثين (x) و(y).

ومعنى هذا أن درجة توتر ائْتلاف معين ترتبط بمسافة فضاء الدرجة النغمية، والقيم الموروثة والقيم الترابيّة: (x, y) d؛ $D(x, y)$؛ $T(y)$ أي: التوافقات، والمسافات التراتبية، والقيم الموروثة، والقيم التراتبية. ويتم تحديد قيمة توتر الائتلافات من احتساب مسافة فضاء الدرجة النغمية بين (x) وبين (y)، إذ مقدار التوتر تابع لمقدار المسافة.

إن هذه الخلاصة تجعلنا نتجرأ على النظر إلى التوتر والاسترخاء في إطار «قواعد الطباق» لأنها أقرب إلى الفطرة البشرية بناء على ما تقدمه المراجع الموسيقية؛ وهكذا، فإننا نقترح أوجاً، أو وسطاً، أو نواة، أو ثابتة، أو سلماً، أو صِفْراً، ويكون للمقترح يمين ويسار؛ وكل من اليسار واليمين يحتوي على أنغام قارة وقلقة؛ وكل ما في جهة يقابل ما في الجهة الأخرى بترتيب وبغيره؛ وها نحن نقدم التخطيط الآتي لعله يفي بالمراد:


النوع الأول
(علامة ضد علامة)
النوع الثاني
(علامتان ض علامة)
النوع الثالث
(أربع علامات ضد علامة)
النوع الرابع
(تأخير النبر)
النوع الخامس المزدهر
(تركيب للأنواع الأربعة)

يُوَضِّحُ النص الآتي ما هو مدون أعلاه:

«الطباق. . الملتزم أصناف أو ضروب خمسة: الأول وتقابل فيه كل نوطة من الصوت الأول نوطة في الصوت الثاني.

الثاني: وفيه تقابل كل نوطة من الصوت الأول أو الأساس نوطتان في الصوت الثاني، أو في الأصوات الأخرى.

والثالث نوطة تقابل أربع نوطات (أو أكثر أحياناً).

والرابع كالثاني، ولكن النوطة الثانية في كل مقياس تمتد إلى المقياس الذي يليه محدثة تأخير النبرة syncopation.

والخامس: يحوي كل الضروب السابقة في آن واحد، لذا دعي بالطباق المركب أو المزدهر، أو المزخرف»[17] .

بهذا التصور يمكن النظر إلى التمطيط وما يقتضيه من توتر واسترخاء عمودياً وأفقياً لا على مستوى متوالية قصيرة، وإنما على المستوى الموسع أيضاً، بحيث يمكن افتراض بداية تمطط بحسب التوتر والاسترخاء حتى تصل إلى القمة التي إذا مططت نواة منها فيما بعدها، فإنه يكون مرآة عاكسة لصور ما قبلها في تناظر أو بدونه؛ وبهذا تؤخذ الحركة الأفقية في الحسبان إلى جانب الوظائف التوافقية؛ هكذا يمكن اعتبار القواعد الطباقية سيّاقاً للتنبؤ والتّأويل.

جـ ـ السياق

احتل مفهوم السياق في التحليل الموسيقي أهمية كبرى، وخصوصاً بعد التطويرات الكبرى التي نالت الموسيقى والتعابير اللغوية المعاصرة؛ هكذا اختلطت في الموسيقى المعاصرة الأصوات الطبيعية بالأصوات الاصطناعية، كما اختلط النص الشعري بعلامات سيميائية متعددة؛ هكذا صارت المقطوعة الموسيقية والنصوص اللغوية عبارة عن فوضى وعماء يحتاج سامعها وقارئها إلى

(17) اعتمدنا في هذا على «المعجم الموسيقي المختصر» ترجمة وإعداد. د. صادق فرعون، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2007. وقد أوضحها لنا الأستاذ أحمد عيدون بالعزف؛ وهو من وضع التدوين الموسيقي؛ وستأتي الأمثلة التوضيحية في فصل (نسق الدلالات) من قسم (الأنساق).

من يأخذ بيده ليهديه سواء السبيل؛ ومن الهادين السياق الذي يمكن من تأسيس فروض استكشافية لتشييد تأويل مقبول؛ لهذا، فإن السياق محدد من المحددات الأساسية لمسار المتوالية الموسيقية وتوجهها وتأويلها، كما هو الشأن في النصوص اللغوية الإبداعية المعاصرة.

يجد القارئ أبحاثاً كثيرة تهتم بدور السياق في تلقي الموسيقى وتأويلها؛ مثل: «تأثير السياق التناغمي في المراقبة الصوتية بالموسيقى الغنائية»[18] و«تأثير البنية الشاملة في رصد الهدف والتعرف عليه». لقد بين الباحثون في تأثير السياق، أن تحليل التوافقات يسهل حينما يربط بالسياق الذي تظهر فيه تلك التوافقات، وأن السياق التناغمي يؤثر في معالجة الأصوات الموسيقية الغنائية، باعتماد على تجارب أنجزت على مقاطع من الأصوات الموسيقية واللغوية بمراعاة الأساسية والثابتة وما تحت الثابتة؛ هكذا، قدمت أغنية ذات متواليات نغمية ثمانٍ مع أصوات مختلفة للمشاركين في التجربة؛ وحددت لهم المهمة في التعيين بِسُرْعَةٍ ما إذا كان المصوت ـ الصائت محتوياً على / i / أو / u / في آخر نغمة؛ وقد تبين أن ما سبق من نغمات له تأثير في درجة السرعة.

ما يهمنا كبير الأهمية هو ما توصلوا إليه من نتائج بمناهج معينة؛ وأهم نتيجة هي أن تحليل الأصوات الموسيقية، والأصوات اللغوية واحد؛ ذلك أنه وظفت مناهج لسانية لتخمين وظيفة الأصوات، مفردة ومؤلفة، سواء أكانت موسيقية أم لغوية، فتبين أن الصوت الوارد في كلمة، والائتلاف المنتمي إلى مفتاح معين يدرك بسرعة؛ وقد اقترح لهذا النوع من المقاربة اسم (نظرية التهيئة) التي أشرنا إليها في فصل (المبادئ المعرفية) من الجزء الأول؛ يمكن تسمية ما تقدم بالسياق الخاص، لكن هناك سياقاً عاماً وسياقاً أعَمَّ.

طَرحت عدة نظريات مثل الجشطالتية والبنيوية والنسقية مسألة السياق العام والبنية الشاملة ودورها في التحديد والتعرف والفهم والتأويل لبعض المظاهر

---

(18) Barbara Tillmann and Emmanuel Bigand, «Influence of Global Structure on Musical Target Detection and Recognition», International Journal of psychology, 1998, 33 (2), 107-122.

- Barbara Tillmann and. E. Bigand, «Global Context in Normal and Scrambled Musical Sequences», in Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 2001, Vol. 27. Nº. 5. 1185-1196.

اللغوية والموسيقية؛ وبرهنة على مدى دور السياق غيرت بعض الدراسات مِنْيُوتة فَجَزَّأَتْهَا إلى أربعة أو اثنين أو واحد من المقاييس؛ سلسلت هذه المجموعات في ترتيبات مختلفة، أو نقلت إلى توافقات مختلفة؛ لكن بنية واحدة شاملة حطمت تماماً، فصار تحديد أهدافها صعباً جداً؛ وهكذا، فإن عدم انسجام السياق الكلي لا يؤثر في التعرف على الأهداف الحقيقية، لكنه يعرقل رفْضَ الأهداف المزيفة اللحنية؛ تظهر هذه النتائج أن الانسجام الكامل للسياق له تأثير ضعيف في تعيين الأهداف، لكن له تأثيراً قوياً في إمكان التعرف على البنيات التي غيرت كثيراً. ومع ذلك، فإن معرفة السياق وبنياته يسمح بتنمية الانتظارات حول ما سيأتي وتعيين الأنموذجات؛ والْمُكَوِّنات السياقية هي المفاتيح، فالنغمة الأساسية، فنغمات أخرى، ورجوع إلى الأساس؛ وهي المكرورات التي تنمو وتتطور بكيفيات مُعَيّنة، وهي البنيات التوافقية التي تتبع تنظيماً معروفاً مقيداً بعدد من القواعد.

ما قام به الموسيقيون يعمل مثله محللو الخطاب، كما هو متداول في مفاهيم الإطار والمدونة والنماذج الذهنية. . والنواة، والموضوعة. . ؛ إنها نفس الآليات؛ وعلى الرغم من أن كثيراً من الباحثين في الهندسة الدّماغية يعترفون باستقلال بَاحَتَي اللغة، والموسيقى، فإنهم يعترفون بوجود «ملكة» عميقة تتحكم في النسق الإدراكي الذي يبحث عن «مبدأ البساطة»، و«مبدأ المشابهة»؛ يعني مبدأ البساطة انتقاء بنية بسيطة حتى يسهل استيعابها باختزال المعقد إلى عناصر قليلة، كما فعل مؤلفا (النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية)؛ وأما مبدأ المشابهة فيعني ضم النظير إلى النظير، والمماثل إلى المماثل؛ ويوظف المبدآن معاً لحل مشكل الإبهام؛ يمكن التَّوْليف بين المبدأين في الشجرة التي تستعمل في الإدراك اللساني والموسيقي والبصري جميعاً؛ وعلى الرغم من شرط التراتبية في الشجرة، فإن هناك بعض الاختلاف في مجموعة رموز الميادين الثلاثة؛ إنه اشتراك يُرَدُّ إلى تفاعل الملكات، واختلاف يُعْزَى إلى استقلالها[19].

يتحكم في فهم اللغة/ الموسيقى سياق خاص وسياق عام وسياق أعم؛ وإذ أشرنا إلى الأولين، فإننا الآن نوضح معنى الأخير؛ يلتجأ إلى السياق العام حينما

---

(19) Rens Bod, *op. cit.*, pp. 289-294.

يراد فهم بعض الظواهر العامة المعقدة، مثل موهبة الحس الموسيقي وما يطرح حولها من أسئلة: ما دور المحيط العام؟ ما دور المصادفة الخِلقية؟ إن الباحثين الذين يقرون بدور المحيط يؤكدون أن الموهبة الموسيقية والحس المرهَف بالأصوات يتطوران في سياق ثقافي ولغوي مُعَيَّن؛ ودليلهم على ذلك أن الناطقين باللغات النغمية قد ينمو عندهم ذلك الحس أكثر من غيرهم، لأن الطبقات الصوتية المتوجهة، نحو الارتفاع، والرتبة الصوتية الصَّاعدة، أثناء الكلام، مرتبطة باللغة وباللهجة التي يستعملها الفرد؛ وعليه، فإن درجة الصوت مُتَعَلِّقَة بالفرد المنتمي إلى مجموعة لسانية معينة أكثر من الخواص البيولوجية، مثل الطول، والوزن، واتساع الصدر، أو ضيقه، أو جهاز الصوت[20].

3 ـ موجهات الأداء

إن هذه الخلاصة تودي بنا إلى البحث عن موجهات الأداء؛ ونعني به أداء الشاعر، وهو ينشد متحركاً أنواعاً من الحركة بقياسه على المؤدّي الموسيقي، وخصوصاً المغنّي؛ وإذ خصصنا الفصل الثاني من الجزء الأول لـ (المبادئ الحركية)، فإن ما نسعى إليه هنا هو إبراز المشترك في الأداء بين الشاعر/ المغنّي؛ ذلك أن هذه المقايسة ليست جمعاً بين الأشباه والنظائر بكيفية اعتباطية، لأن الدراسات النفسانية، والحركية النفسانية، بينت أن الآليات المعرفية التحتية للحركة واحدة؛ لكن هذه الوحدة في الآليات لا تعني تطابق الأداء في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وعند كل المؤدين؛ إنه ليس فِعْلاً جَوْهَرَانِيّاً متعالياً عن الزمان والمكان والأشخاص، إنما هو ممارسة اجتماعية في صيرورة دائمة. لهذا، قد يختلف مؤدٍّ عَنْ مُؤَدٍّ، إلا أن هذا الاختلاف لا يعني رفض الكليات البشرية التي نواتها موجودة لدى كل البشر، إنما يؤكد أن بنية المؤدَّى تفرض نوعاً من التأويل الأدَائِي فيكون توضيحاً، أو إزالة غموض ملتبس، أو إحداث استجابة لدى المتلقي بتحقيق انتظاراته، وتجنب ما يُخَيِّبُهَا، حتى تحقق الفعالية والتأثير والرواج لما أُدِّيَ.

---

(20) Diana Deutsch and Trevor Henthorn, «Absolute Pich, Speech, and Tone Language: Some Experiments and a Proposed Framework», in Music Perception. Spring 2004, Vol. 21, N°. 3, 339-356.

أ ـ بنية الأداء

تتحكم في الأداء الآليات التي تنتج الفعل الإنساني الذي يسعى إلى تحقيق ضرورياته للحياة في هذا الكون والسيطرة عليه والتدافع فيه. لهذا اجتهد علماء النفس المعاصرون لاقتراح بنية أدائية تتكون من ثلاثة عناصر أساسية؛ هي **التأويل**، و**التصميم**، و**الحركة**[21]. يعتمد التأويل على المعرفة الخلفية المؤسسة على ثقافة المجتمع، وعلى خصوصية الميدان؛ ذلك أنه من الصعب دحض بعض الخصوصيات الحركية لدى الشعوب؛ لذلك، فإنه من المظنون أن يكون الأداء يُسَايِرُ المعتاد من الحركات في المجتمع، حتى يُتَلَقَّى في أُلْفة ولذة ومتْعة من قبل الحاضر والمشاهد، بل يتعلم منها، لأنها حركة تجسيمية توضيحية؛ وأما خصوصية الميدان، فإن المؤدِّي يعتمد على المخزون في ذاكرته؛ ومنها المفردات، والتراكيب، وأنواع الترقيم، وضروب البياض، وما ينتج عنها من معان وتداول في النص اللساني الشعري؛ ومنها الدرجات المنفردة، والمؤتلفة، والمفاتيح، والأوزان، والمقاييس في المقطوعة الموسيقية.

وإذ المقطوعة الشعرية/ الموسيقية تكون شديدة التعقيد أحياناً كثيرة، فإن المنشد أو المغني مطالب بِتَحْرِيكِ كثير من مخزونه من باحات مختلفة حتى يَتَكَيَّف مع ذلك التعقيد؛ إن المقطوعة الشعرية/ الموسيقية يكن أن تحتوي على جمل أساسية أو موضوعات مهمة، وعلى أخرى ثانوية، أو أقل أهمية، لأن المبدع يعبر عن أحاسيس مختلفة؛ وكل إحساس له درجات متعددة؛ هناك الغضب والرّضا، والفرح والحزن، والسعادة والشقاوة، والجد والهزل، والوقار والسخرية؛ وكلٌّ من هذه الأحوال يعبر عنه بما يُلَائِمُهُ من صوت. كأن يكون الصوت خشناً، أو ناعماً، أو خفيفاً، أو ثقيلاً، أو جَهيراً، أو خَافِتاً، أو مُزَمْجِراً، أو نَزِقاً. . ؛ كما أنَّ المؤدي يواجهه أحياناً مكتوبٌ غامض سواء أكان مقطوعة شعرية أم مقطوعة موسيقية، لكن هذا الغموض يكون له فرصة ليتحرر في أدائه؛ لهذا، فإن الأداء يختلف تبعاً للمؤدين، بل إن المؤدي الواحد نفسه يمكن أن يُنْشِد، أو يغني، أو يعزف، بكيفيات مختلفة بحسب

---

(21) سيكون عمدتنا في هذه الفقرة:

Caroline Palmer, «Music Performance», In Annual Review Inc. 1997. 48: 115-138. Departement of Psychology, The Ohio State University, Columbus, Ohio 43210.

الأزمنة، والأمكنة، والمقتضيات التي تتعلق بهيآت الحضور، والمشاهدين، أو المستمعين.

تلك كلمات حول العنصر الأول الذي هو التأويل[22]، وها نحن الآن نتلوه بحديث مقتضب عن العنصر الثاني الذي هو التصميم، أو التخطيط؛ وهذا المفهوم متداول كثيراً في الكتب التي تختص بالعلوم المعرفية، وخصوصاً ما يتعلق بإنجاز المهام فيها؛ إلا أن ما نهتم به هو التخطيط الخاص بالأداء. ذلك أنه من غير المتصور أن يأتي الشاعر أو المغني أمام الجمهور، وهو لا يعلم شيئاً عما سينشده أو عما سيغنيه، وإنما من المفترض أن يكون راجعه مرات ومرات، حتى حفظه عن ظهر قلب أو كَادَ، وأن يكون استحضر السياق العام الذي سيؤدي فيه، بما فيه المناسبة، ونوع المستمعين والمشاهدين والحاضرين؛ وكأي عمل بشري ذي غاية، فإنه لابد من أن تكون فيه صيرورة، وتوليف لعناصر تتعدى اثنين؛ لذلك، فإنه يكون هناك تسلسل زمني ومعنوي خطي على المستوى العميق؛ وحينما نقول «المستوى العميق»، فإننا نعني عناصر متراتبة متتابعة وعمليات متوالية مترابطة تراقبها آليات مركزية؛ لهذا، فإن البنيات (أو الصيرورة) محددة سلفاً؛ وعليه، فإن التصميم وإنتاج المتواليات مضبوطة بالزمن؛ والزمن جوهر الخطاب اللساني، والإبداع الموسيقي.

إلاَّ أن هناك بنية سطحية تكون في الخطاب اللغوي/ الموسيقي تتجلى في التَّشابكات، والتَّداخلات، والتَّقاطعات، والتَّشَتُّتَات. . ؛ وكل هذه الخصائص تعقد كيفية الأداء؛ لكن المؤدي يستطيع أن يتغلب على ذلك التعقيد بتجزيء البنيات الكبيرة والمتواليات الطويلة إلى أجزاء صغيرة، ومتواليات قصيرة، بحسب مقتضيات التحليل الموسيقي، واللغوي؛ ذلك أن هناك علاقة سَبَبِيَّة بين البنية الموسيقية/ الشعرية، وأنموذج التعبير الأَدَائِي، لأن البنية قد يكون فيها اتصال وانفصال، واسترخاء وتوتّر، وطول وقصر، وارتفاع وانخفاض، وتَوْطِيءٌ وتأجيلٌ. . ؛ وتنعكس هذه الخواص على كيفية الأداء من سرعة، وتباطؤ، وحماس، وفتُور. . ؛ إلا أنَّ تلك البنية قد تكون فيها ثغرات، أو إبهام، أو تكرار، أو حشو. . ؛ وحينئذ فإن المؤدي الجيد يمكن أن يصلح ما فسد،

---

(22) Ibid., pp. 118.

ويجمع ما تَبَعْثَر، خَالِقاً بصوته وحركاته كوناً من الانسجام والتناغم والتآلف.

ب ـ ثالثة ثلاثة

وإذا كان المكون الثاني الذي هو التّصميم يقوم بهذا الدور فإن المكون الثالث الذي هو الحركة تتجلّى فيه كل تلك الآليات النفْسانِيّة. والأدوات التعبيرية. لَعَلَّ مفهوم الحركة، من بين المفاهيم التي نالت حظاً وافراً من الوصف والتصنيف والتأويل؛ وإذ خصصنا فصلاً للحديث عن طبيعتها ومعانيها وتركيبها ودلالالتها في الفصل الثاني (المبادئ الحركية) من الجزء الأول (مبادئ ومسارات)، فإننا سنركز هنا على حركة الأداء في الإنشاد وفي الغناء[23].

هناك دراسات كثيرة تؤكد أن الاتصال أو التواصل يقع بثلاثة وسائل؛ هي اللسانيات، والحركات، والموسيقات؛ على أن ما نعتني به هنا هو الحركة بمقايستِها باللغة وبالموسيقى؛ ذلك أن الحركة خطاب يحتوي على مؤشرات أيقونية، واستعارية، وكنائية، وإيحائية، ورمزية؛ والحركة موسيقى باحتوائها على أوقات حركة، وأوضاع سكون، ونقرات قوية، وضعيفة، وحركات أساسية، وثانوية، ومنطلق، وذِورة، ومحط؛ وإذ هذا الثالوث وسيلة تعبير وأداة اتصال، فإن له أوصافاً مشتركة[24] ؛مثل التشتت، والعكس، والنقل الموْضعي[25] على مستوى الوحدات،وهي محكومة بمقومات مشتركة صغيرة تحقق التشاكل بينها؛ وهي تكون في سياق يراعي هيآت الحاضرين، ونوع الجنس الأدبي. الحركة كفاية من الكفايات، مثل اللغة والموسيقى؛ على أن كثيراً من الباحثين يحذرون من الأخذ بمفهوم الكليات على إطلاقِهِ؛ إذ هناك خصوصيات.

وإذا سلم بأن الحركة عملية بيولوجية، فإنها جزئت إلى حركة طبيعية تصاحب مختلف أنواع الأداء، وحركة طبيعية تحصل في فضاء معين؛ ومهما كان

---

(23) *Ibid.*, pp. 121-123.

(24) *Ibid.*, pp. 128-132.

(25) Juan Roque Chattah, Semiotics, Pragmatics, and Metaphors in Films Music Analysis. The Florida State University, College of Music, 2006, pp. 105-108.

نوعها، فإن الإنسان يلجأ إلى الحركة حينما تعجز اللغة عن التعبير ولا تجد مفردات ملائمة؛ وقد أكد بعض الباحثين فيها هذا بقوله: «بفم مغلق، فإن الأيدي وبعض الحركات تقول أشياء لا يمكن النطق بها باللفظ، أو بالكلمة المكتوبة»[26]، ويحتمي بها لَمَّا يريد التعبير عن المعنى العميق، أو المعطيات البصرية؛ وعليه، فإن الحركة:

- أسبق من اللغة والصوت، وأعمق منهما كما يتجلّى ذلك في استعمالها من قبل الصم البكم الذي لا يسمعون ولا يتكلمون.
- لها أصناف أسلوبية وتراكيب ذات عناصر أساسية وأخرى ثانوية متكاملة مترابطة بحسب قواعد معينة.
- لتلك التراكيب معان واضحة، أو مبهمة تحتاج إلى سياق عام، أو خاص، أو أخص، لتفهم وتؤول.
- لها موضوعة تُنَمَّى بأدوات استعارية وبلاغية وتقابلية.
- أن الموضوعة بمثابة المكرورة التي تؤثر في مسار الخطاب الحركي اللساني الموسيقي.
- أنها مدخل مهم للمستمع ليفهم، وللمؤلف لِيُبْدِعَ.
- أنها لها دلالات رمزية أشرنا إليها.

على أن المرء يسأل عما سبق من هذا الثالوث: آلحركة أم الموسيقى أم اللغة؟ إنه سؤال لا يمكن الإجابة عنه إلا بمعرفة السابق من اللاّحق في المواقع الدماغية التي تَصْدُرُ عنها الملكات الثلاث إذا كانت هناك أسبقية؛ وإذا لم تكن الأسبقية، فإن السؤال يصير مَجّانِيّاً. نقر أن هذا الأمر يتجاوز إمْكَانَاتِنَا العلمية الذاتية؛ وإذ هو كذلك، فإننا نلجأ إلى الحدس الذي قد يصيب وقد يخطئ؛ ومؤدّاه أن الحركة هي الأولى في الوجود، باعتبار كينونة الإنسان مرتبطة بها، إذ بها يُفَرَقُ بين الحياة والممات، والنشاط والخمود.. ثم تَلَتْها الموسيقى التي هي متجذرة في الإنسان منذ الشهور الأولى التي يكون فيها في رحِم أمِّه، ثم تنمو،

---

(26) *Ibid.*, p. 106.

بعد الولادة، في إطار اجتماعي ثقافي معين؛ وعليه، فإن الحركة والموسيقى كفايتان مشتركتان بين كل ما فيه حياة؛ ولعل أهم ما نعرفه، مما يطرب إلى الموسيقى، هي الطيور والدوابُّ والأَنْعَامُ، وربما يتحرك للموسيقى ما دون أولئك كثيراً؛ وأما اللغة فهي ملكة راقية خاصة بالإنسان الناطق الذي له أجهزة قادرة على إصدارها، وكِفَايَات دماغية، ذهنية فيها قوانينها؛ وقد يأتي وقت يتعرف فيه على قَوَاعِدِ منطق الطير وخُوارِ البقر وثُغَاءِ الشاء..

لعل هذا الطرح يزيل كثيراً من الغموض الذي يجده القارئ في الأبحاث الخاصة في العلاقة بين الحركة والموسيقى واللغة. ذلك أن بعضهم يتحدث عن بنيات موسيقية مخزنة في الذاكرة تتحول إلى حركات ملائمة، وأداء مناسب، وعن الإيقاع والزمن اللذين يولّدان الحركة؛ وهذه الوجهة من النظر تخالف ما قدمناه من أن الحركات الملائمة والأداء المناسب هي قبل البنيات الموسيقية المخزنة في الذاكرة؛ وتقريرنا هذا يذهب إليه باحثون آخرون يرون أن الحركة تولد الإيقاع وتحدد الزمن؛ على أن هذا التناقض يمكن حَلُّه بافتراض أن النتيجة تصير سبباً؛ مثل ما يلي: الحركة الموسيقى؛ ومهما اختلفت الآراء في التقديم وفي التأخير فإنهم يقرون جميعاً بأن الحركة تلعب أدواراً متعددة في النظريات الموسيقية.

جـ ـ نماذج مفسرة

على أساس هذه الاعتبارات بدأت دراسات نفسانية وفيزيولوجية وموسيقية تهتم بمصادر الحركة وأدْوَارِهَا وعلائقها بالزَّمَن؛ هكذا اقترحت نماذج عديدة لتبيان ماهية تلك العلاقة وضبطها وتفسيرها؛ منها نموذج السَّاعة الداخلية[27]، ونموذج البرنامج الحركي[28]، ونموذج الحركة المجردة[29]؛ وإذ تناولنا هذه النماذج في (المبادئ الحركية)، فإننا نكتفي هنا بالإشكال المطروح الذي هو طبيعة العلاقة بين الحركة/ الموسيقى/ اللغة.

(27) النقل الموضعي: .Transposition

(28) الساعة الداخلية: .Time Keeper Models

(29) البرامج الحركية: .Motor Programs

1 ـ نموذج الساعة

يدل نموذج الحركة الدَّاخلية على أن عملية التحريك ليست اعتباطية فوضوية عَارِضة، لكنها نتيجة عدة تفاعلات كهربَائية وكيماوية بين الشبكات العصبيّة محكومة بقوانين علمية في الدماغ/ الذهن البشري؛ موقع للحركة يُنَبِّهُهُ حافز، أو معلومة بنيويّة فينتج نسق حركي في زمن مراقبٍ من قبل السّاعة الداخلية، وتتجلى النسقية في الترتيب والنظام بدءاً، وبعد ما تتجذر في الدماغ/ الذهن نهاية. وإذ هي نسق، فإن المكونات والعناصر تكون مرتبة منظمة معروفة، بحيث إن أي خلل بها يحرك المعرفة الْخَلْفِيَّة لترد الأمور إلى نصابها بالتكملة، أو بالإبعاد، أو بالتقديم، أو بالتأخير؛ بهذا يتحقق تنسيق الأفعال مع الحركات كالرَّكْزِ بالأرجل واستماع الأصوات الموسيقية في آن واحد، ويمكن الشعور بما يدعى بالإستباق؛ إن مصاحبة الأفعال بالحركات تحقق تزامن الإدراك والإنتاج، وتحصل في أزمنة محددة مضبوطة بساعة داخلية حتى يمكن التحكم في الحركة نفسها حتى لا تصير فوضى، وإنتاج سلسلات حركية مركبة كشأن الْعَازِفِين والرَّاقنين واللاَّعبين.

للساعة الداخلية أدوار مثل الساعة الآلية الاجتماعية، ولا نقاش في أهميتها بين الباحثين، إلا أنَّهم مختلفون فيما بينهم حول ما إذا كانت هناك ساعة واحِدة، أو ساعات متعددة؛ وَلَعَلَّ مرد هذا الخلاف هو الأدبيات التي تتعلق بهندسة الدماغ/ الذهن؛ إذ هناك من يقول بتجزؤ الدماغ إلى بَاحَاتٍ مستقلة ذات وظائف وخواص، وهناك من يرتئي كثير الاتصال فيما بينها، وهناك من يُقِرُّ باشتراك الخلفية العصبية التحتية؛ وإذ أشرنا إلى هذا في (المبادئ المعرفية)، فإن ما يهمنا هنا هو أن هناك ساعة داخلية ضابطة للحركة وللزمن كأنها بَرَامِج حَاسُوبِيَّة مهيأة بحسب وَفْقٍ معين.

2 ـ نموذج البرنامج

أدت هذه النتيجة إلى اقْتِرَاحِ مفهوم (نموذج الْبَرْنَامج الحركي)؛ ومعناه أن هناك برمجة للحركة، وإذ الأمر كَذلك، فإنه يمكن الاستباق والتنبؤ وملء الفراغ، بحسب ما تقتضيه الاستراتيجية التنازلية. يمكن ترجمة البرنامج الحركي إلى

تمثيلات تعكس خَوَاصَّ التوالي والخطية والزمنيّة؛ إلا أن البرمجة في الميادين المادية ليست هي «البرمجة الإنسانية» التي تتحكم فيها الحياة والإرادة والأهداف الموجهة بدوافع نفسانية؛ لهذا، فإنه يمكن أداء المتواليات الحركية بكيفيات مختلفة، بحسب السياق العام والخاص وأحوال المؤدي، حتى لكأن ذلك الأدَاءَ هو خلق جديد. لكن شيئاً من التأمل وإعمال النظر والْجَهْد يُرْجع الأمور إلى نسقها المعياري؛ ولعل هذا ما عناه بعضهم بقوله: «إن هدف البرمجة الحركية هو الأخذ بعين الاعتبار التعادل الحركي، عبر سياقات مختلفة».

3 ـ الحركة المجردة[30]

يتبين مما سبق أن بِنْيَةَ الحركة نَمَطِيَّة على المستوى العميق لكنها متنوعة على المستوى السَّطْحِي بحسب مقتضيات الأحوال؛ وهذا الوضع جعل بعض الباحثين يفرقون بين علم الحركة المجردة وتجليات الحركة؛ علم الحركة يعني استكشاف القوانين التي تحكم كل متحرك، وأما تجلياتها فتتنوع بحسب طبيعة المتحرك، ووضعه، وأدواره العامة والخاصة؛ لهذا، فإنه يمكن عقد مشابهات بين أنواع حركات السير الحيواني/ الإِنْسَانِي و«السير» الإيقاعي النغمي؛ فإذا كان هناك مشي وهَرْوَلَة وخَبَبٌ وركض وعدو.. فإن هناك قيماً زمنية للعلامة الموسيقية كالمستديرة والبيضاء والسوداء وذات السن وذات السِّنَّيْنِ...؛ إن هذا السير المتحقق في الزَّمَنِ ناتج عن مفهوم الحركة المجردة، لاَ أنه هو ما ولّد الحركة. لهذا فإن مثل هذه التقريرات: (الإيقاع يولد الحركة) يحتاج إلى تدقيق، إذ إنه لا يولِّدهَا، لكنه مُظْهِرٌ لَهَا؛ ومن ثمة يصير من القول السديد: «إن الأداء يجب أن يرضي القيود الحركية البيولوجية»[31].

إذا صحت مضاهاة الحركات الموسيقية/ اللغوية بالحركات الطبيعية والحيوانية/ الإنسانية، فإنه يصير من المشروع التماس التناظر والتشابه بينها. وهذا ما يستخلصُه القارئ من حديث المختصين في التحليل الموسيقي المعاصر عِنْدَ كَلاَمِهِمْ عن العلائق بين حركة الجسد والحركة الموسيقية:

---

(30) نماذج الحركة المجردة: Kinematic Models.

(31) C. Palmer, *op. cit.*, p. 131.

- هناك حد وسط يمكن أن يدعى بالإيقاع المعياري، ويتجلى في حركات جسم المؤدي وباقي أعضائه المصاحبة بالأداء الموسيقي.
- هذا الحد الوسط محكوم بعلم الحركة المجردة الذي يوجه الأعمال الحركية، ويسخر الجسد لأدائها حينما يدرك الحوافز.
- الآليات البيولوجية تتحكم في الحركة التي تكون سريعة أو بطيئة، بحسب خطورة الحافز، أو أهميته، ومؤهلات العضو المستجيب؛ وقد تنتهي سريعة أو بطيئة تبعاً لنطاق المسافة، ودوافع السائر؛ إلا أن سرعة الأداءِ غالباً ما تكون في النِّهاية التي تكون فجائية أو تدريجيّة.
- تغيرات السرعة في الأداء موجهة بالخصائص الحركية ا لرئيسية المجردة فبالمكتسبة فبمدى الإدراك؛ أي أن الحركة تتضافرُ فيها الطاقات الطبيعية الجسدية والطاقات النفسانية.

4 ـ منهاجية بَيْنِيَّة

تناولنا فيما سبق بعض عناصر النظرية الموحَّدة التي تحاول أن توظف عدة علوم لِدِرَاسَة ظَاهِرَةٍ مركبة؛ والعلوم الموظفة هي علم النفس الخاص بإدراك الأصوات، والميكانيكا الحيوية، والذكاء الاصطناعي، والموسيقى الحاسوبية، والنظريّة الموسيقية، وعلم النفس اللغوي؛ وأما الظاهرة المركبة فهي المبصرات الحركيّة، واللغويَّات، والموسيقات؛ وها نحن الآن في هذه الفقرة سنعمق النظر في هذا الثالوث بالسيميائيات والتداوليات والاستعاريّات التي تتعلق بالموسيقى وخصوصاً التصويرية التي تعتمد عليها الشرائِط بمختلف أنواعِها. وسيكون معتمدنا دراسات معاصرة اهتمت بهذه الزاوية من النَّظَرِ مما جعلها تكون رائدة في ميدانها، إلا أنها دراسات صدرت من شباب في بدايات خطواتهم الأولى في البحث العلمي؛ لذلك، فإننا سنغض الطرف عن أخطائهم المتعلقة بالسيميائيات الفرنسية، مركزين على الثوابت والمشتركات[32].

سنوظف في هذه المنهاجية مفاهيم سيميائية وتداولية بكيفية أساسية.

(32) *Ibid.*, pp. 128-131.

أ ـ مفاهيم سيميائية

يعرف بعض الباحثين السيميائيّات بأنها: «العلم الذي يدرس العلامات وكيفية إنتاجها المعنى، ويبحث عن كشف طبيعتها وأصلها وتطورها»[33]. على أنه ليس إلا تعريفاً من بين العديد منها كما هو موجود في المعاجم المختصة، وفي الأبحاث العلمية التي تنشر في الكتب والمجلات المحكمة؛ بيد أن ميزته تكمن في الجمع بين التصور الدوسوسوري والبِرْسِي في آن واحد، وهذا ما يساعدنا على إلقاء الضوء على إشكالنا: الحركة/ الموسيقى/ اللغة؛ ومكوناته:

- علم يدرس العلامات كيفما كانت أنواعها وأصنافها: الأشياء الطبيعية، المصطنعات، الأمراض...
- اكتسابُهَا أهمية من تركيبها، تبعاً لطبيعة الميدان، مثل التركيب اللغوي والموسيقي والحركي.. والرياضي؛ وبتوليفها ينتج المعنى الذي هو من لوازم الإنسان العاقل الذي يهدف بأفعاله وأعماله إلى غايات ومقاصد.
- العلامة كأي شيء في هذا الكون ينشأ، فيتطور، فيستمر، أو يضمَحِلُّ.

(33) Juan Roque Chattah, *op. cit.*, pp. 100-102.

والصحيح هو:

ويمكن إحالته هكذا:

اللاتقرير النفي التقرير اللانفي

- العلامة أيقون ذو أنواع ثلاثة؛ أولها صور تتأسس على كيفيات بسيطة، وثانيها خطاطات تربط بينها علاقة مماثلة، وثالثها استعارات تتمثل في التوازي؛ ومؤشر يستلزِمُ فيه الدال المدلول، ورمز تكون فيه العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية.

ب ـ مفاهيم تداولية

تعرف التداوليات بأنَّها «العلم، الذي يدرس المعنى، مع التركيز على العلاقة بين العلامات ومستعمليها والسياق، أكثر من اهتمامها بالمرجع أو بالحقيقة، أو بالتركيب»[34]؛ وهذا التعريف يكاد يكون معيارياً متفقاً عليه؛ وهو يُنَبِّه إلى المكونات التالية:

- كيفية توظيف المستعمل للعلامة بحسب مقاصده.
- السياق ضروري للتأويل.
- الاهتمام بالواقع والمردودية أكثر من الاهتمام بالحقيقة.
- أهمية الأساطير المؤسسة، والإبداعات الفنية، والخرافات، والتوهيمات.

يتضح من هذا أن هناك فروقاً بين الميدانين مما أدى إلى اختلاف في بؤرة الاهتمام[35]؛ اعتنت التداوليات بالاستعارة باعتبارها وسيلة إدراك ومعرفة، في حين أن السيميائيات تركز على العلامات التي تفهم بها الاستعارة؛ وبهذا يكون الشريط استعارة إدراكية معرفية، أو مُجَرَّد بناء للمعنى؛ وعلى الرغم من هذه الفروق بين الميدانين، فإنهما يشتركان في البحث عن المعنى؛ ومراعاة لهذا اقترحت نظرية تكاملية.

جـ ـ التداوليات والموسيقى

تكون الاستعارة لُبَّ التداوليات باعتبار الاستعارة وسيلة إدراك ومعرفة؛ والاستعارة شغلت المهتمين منذ أقدم العصور فاختلف المهتمون في طبيعة

---

(34) A.J. Geimas, J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Theorie du langage. Hachette université, Paris, 1979, *Semiologie*, pp. 335-339.

(35) Juan Roque Chattah, *op. cit.*, p. 2.

وجودها ومقداره؛ فهناك من يرى أنها السائدة فلا تحتاج إلى تعريف، إذ هي اسم آخر للحقيقة، وهناك من يعتبِرُها مجازاً للغة الحقيقية، ونقلاً للكلمة من مجال إلى مجال، باعتماد على التشبيه؛ فإذا لم يصح التشبيه، فإنها خطأ في التعبير؛ وهذه المواقف لها خلفيات إيديولوجية ما زالت مستمرة إلى يومنا هذا[36]؛ بيد أن ما يشبه الثورة في هذا الميدان وقع في سنوات الثمانين في حضن العلوم المعرفية؛ هكذا اقترحت مفاهيم جديدة، مثل الاستعارة المفهومية، والتعابير الاستعارية، والشبكة الإدماجية في تعابير المعلوم.

وإذ هناك أدبيات غزيرة حول الاستعارة في هذا الاتجاه، فإننا نكتفي بضرب بعض الأمثلة حتى يتسنى للقراء الذين ليس لهم إلمام بالموضوع الفهم؛ الاستعارة المفهومية[37]؛ مثل:

الأفْكَارُ غَرْسٌ

وتعابيرها هي:

- الأفكار لها خيال **مُثْمِرٌ**
- بُذُورُ أفكاره العظيمة **غُرِسَتْ** فيه منذ شبابه.
- الرياضيات لها **فُرُوعٌ** جديدة
- انتهت أفكاره إلى **الإثمار**.

وأما الاستعارة القائمة على أساس الشبكة المفهومية الإدماجية، فهي تتألف من مَدْخَلَيْنْ، وفضاء، وجامع، وفضاء مندمج[38] وهي بهذا التعدد تجمع بين عنصرين أو أكثر؛ مثل السرد، والصور، والمؤثرات الصوتية، والحوار؛ وهي تتسم بالمرونة فيما يتعلق بالمصدر والهدف.

---

(36) يمكن اعتبار (التداوليات) ابنة السيميائيات البرسية، لأنه كان من المؤسسين للذرائعية (التداولية) (Pragmatism) التي صارت فلسفة في شؤون الحياة، وخصوصاً في أمريكا.

(37) لخص السيوطي في «المزهر» مختلف المواقف حول الاستعارة والحقيقة؛ وهناك مواقف معاصرة حول الاستعارة والحقيقة في العالم الغربي نفسه؛ إذ المهم عند بعضهم هو المعنى.

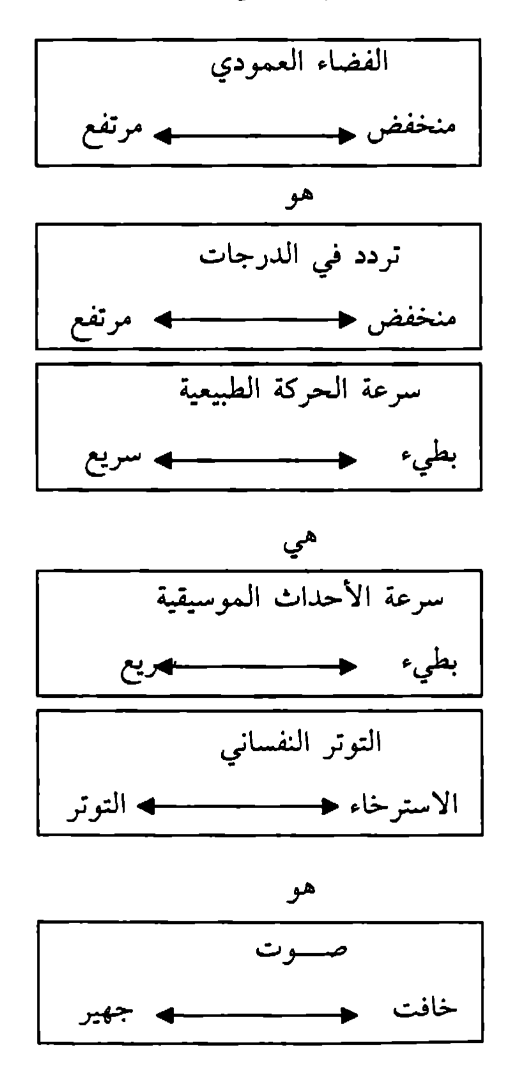
(38) يسير الباحث هنا على خطوات:

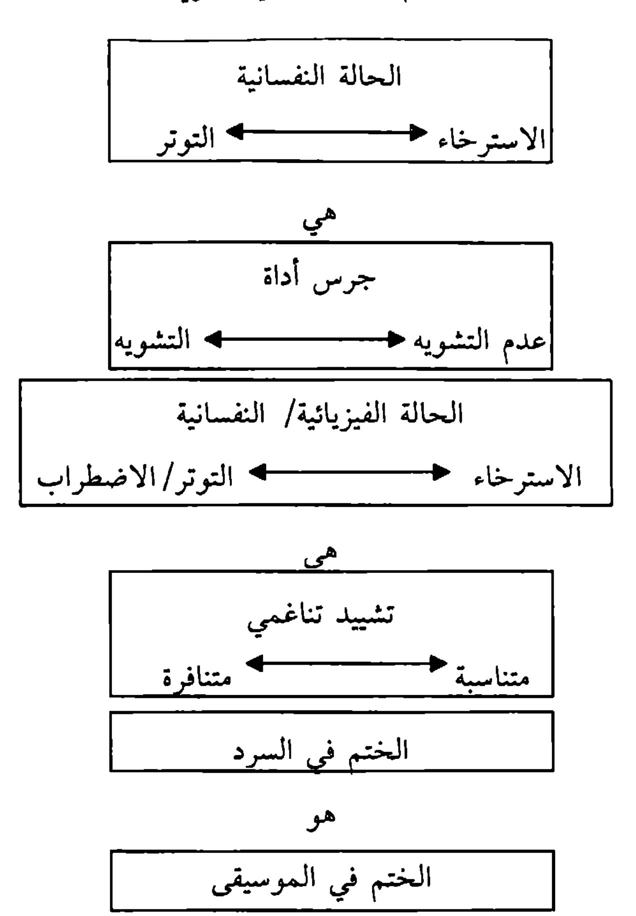
Lakoff. G., et Johnson. M, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, 1980.

وقد ترجم هذا الكتاب إلى لغات عديدة، منها العربية.

في ضوء هذا يمكن فهم التعابير الموسيقية الغامضة في مفاهيم متداولة معروفة، لأن إدراك معاني الأفلام شبيهة بالعمليات التي تنجز لفهم الاستعارة؛ ومن الاستعارات ما يلي:

- العلاقة بين الدرجات علاقة في فضاء عمودي.
- العلاقة بين الدرجات علاقةَ قَدٌ طبيعي.
- العلاقة بين الدرجات علاقة بين مراحل العمر.





يظهر من خلال الأمثلة أنه من الممكن ربط مجال بمجال بطريق المجازات والاستعارات والمقايسات؛ يكون هناك نوعان غير مترابطين شكلياً، ومختلفان، (لكنهما) يحملان معاً في موقع وظيفي لِيَشِعَّ تأويل مؤسَّسٌ على تفاعلهما؛ وبهذا يكون مفهوم المجاز عاماً يربط بين الأشخاص والثقافات والحضارات؛ وإذا ما صح هذا، فإن كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات ويختلف معه بجهة من الجهات؛ وكل شيء يمكن أن يكون هو المصدر أو الهدف.

أن ما يهيمن هو بنية الموسيقى التوافقية ومفاهيمها؛ التوتر/ الاسترخاء؛ الأساس/ الختم؛ التنافر/ التناسب؛ الأصوات الجهيرة/ الأصوات الحادة...؛ وقد خص الختم بعناية فائقة لأن الموسيقى التوافقية الغربية تُرَكِّزُ على ثنائية الأساس/ الثابت، ثم الأساس الذي ينتظره المستمع غريزيّاً للختم به؛ لأن المقطوعة الموسيقية حكاية لها بداية ووسط ونهاية، وبها موضوعة وتنويعات

عليها؛ هكذا تصور الموسيقى مراحل البطل كالآتي: الأساس، ثم التوقف عند شبه المهيمنة، عوض الأساسية، ليوحي بعدم الختم، ثم الوصول إلى الأساسية.

المقطوعة الموسيقية حكاية سردية مثل القصيدة السردية؛ لذلك هي أمثولة إن شئنا تحتوي على مكونات مشتركة؛ هي المجاز والاستعارة والكناية والرمز؛ لهذا، فإننا سنشير إلى ما تشترك فيه اللغة والموسيقى؛ على أننا، قبل أن نفعل ذلك، ننبه إلى أنَّ الخطاب اللغوي يُهيمن أحياناً، ويتراجع أحياناً؛ وكذلك الخطاب الموسيقي؛ لهذا لا يستغرب القارئ حينما يجد المفاهيم نفسها موظفة في الميدانين؛ هكذا يجد بعض الكتب الخاصة بتحليل الموسيقى معنونة بـ: (السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة والبشاعة في موسيقى ديمتري شوسطاكوفيتش)[39]. والسخرية التي هي من الاستعارة تختلف عنها؛ إذ هي: «تقوي بلاغياً المعنى المقصود بتضخيم مقابله»؛ لذلك فهي تقابل بين الطرفين بكيفية سلبية: (أ ≠ أ)، أو (أ ≠ ب)، في حين أن الاستعارة تجمع بينهما بكيفية إيجابية (أ = ب)؛ وإذ قدمنا أمثلة استعارية عديدة جامعة، فإننا نشير هنا إلى بعض خواص السخرية؛ هي التنافر، والانفصال، والتضاد، والقلْب.

د ـ المحاكاة

إن هذه الخواص تُقَرِّبُ بين التحليل الموسيقي والتحليل الأدبي؛ وخصوصاً ما يدعى بالتناص الساخر الذي يعتمد على نقض المعاني وقلْبها؛ وإذ كل مفهوم قابل للتدريج من حيث المبدأ، فإن المحاكاة الساخرة يمكن أن يكون لها درجات؛ مثل الفحش، والتشنيع، والهجاء، واللوم، والتعريض، والمزاح، والدعابة، والمفاكهة. ويمكن التفرقة بين هذه الدرجات بالسياق وبالتركيب وبالمعجم، وبعلامات الترقيم، وبالتنغيم وبحركات الجسد وأعضائه[40]؛ وإن كان الأمر عسيراً؛ إذ

---

(39) Juan Roque Chattah, *op. cit.*, pp. 19-22; pp. 62-71.

والمؤلف يوظف النظرية الآتية:

Fauconnier, Gilles and Mark Turner. The Waywe Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities, New York: Basic Books, 2002.

(40) اهتمت الأدبيّات المعاصرة بالسخرية. وقد خصص لها: J.R. Chattah عناية فائقة:
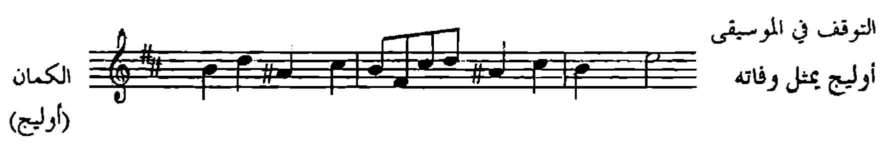
pp 72 + 86; 74-76; pp. 19-25.

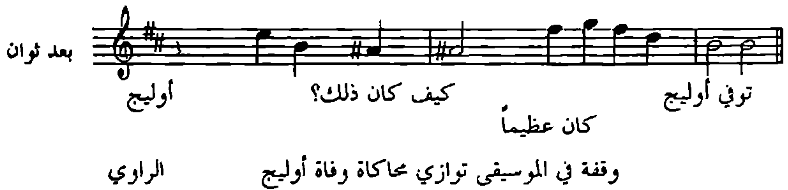
- Sheinberg, Esti. Irony, Satire, Parody and The Grotesque in the Music of Dimitri Shostakovich. Ashgata Publishing, 2001.

السخرية نموذج أمثل بنيوي لكل أصناف الغموض؛ وقد اجتهد الباحثون في الموسيقى أن يقترحوا نموذجاً تحليلياً على شاكلة ما فعل نقاد الأدب[41].

المحاكاة أساس الفنون، لذلك اهتم بها الباحثون والفلاسفة منذ أقدم العصور مما نتج عنه تراث ضخم؛ على أن ما نعتني به نحن هنا هو ارتباط المحاكاة بالحركة، مقدمين تدوينات موسيقية تعكس أنواع حركات الصور، لنبرهن من خلالها تماثل الموسيقى والأدب (اللغة) للتعبير عن الحركة:

(1) أطلقت النار على أوليج حينما كان يسجل حلقة من الفلم؛ وأوضحت توقف حركته الطبيعية والموسيقية؛ والتوقف المفاجئ فيما تحت الثابتة (بدلاً من الأساسية) يشير إلى فقدان المحط؛ لا يسعى أوليج إلا أن يمثل موته في نهاية الحلقة؛ لكنه بعد لحظة يستعيد خطابه، وتواصلت الموسيقى؛ إلا أن أوليج مات بعد ثوان فعلياً فوصلت الموسيقى إلى الأساس[42].





وقفة في الموسيقى توازي محاكاة وفاة أوليج الراوي

(2) مُمَاثَلة مع الختم الذي تقدمه المحطات التناغمية، فإن وضع الأشكال الإيقاعية في أوزان خاصة تقدم محطاً موسيقياً كأنه سرد لغوي، مما يسوغ الاستعارة الآتية:

نهاية الحكي محط موسيقي

- هناك صورة تمثل رجل الأمن يطارد مجرماً، لكنه ما لبث أن وضع مسدسَه في جرابه مما أوحى بأنه لن يطلق النار عليه.

---

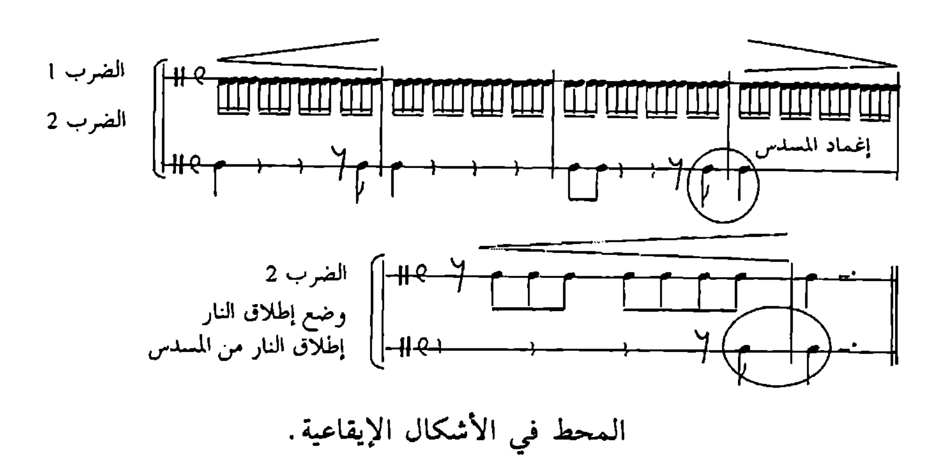
(41) لقد أنجزنا أبحاثاً تسير في هذا الاتجاه.

(42) J.R. Chattah, *op. cit.*, p. 42.

● تضاءل ضرب الطبول بدون الوصول إلى المحطّ الإيقاعي على النقرة القوية.

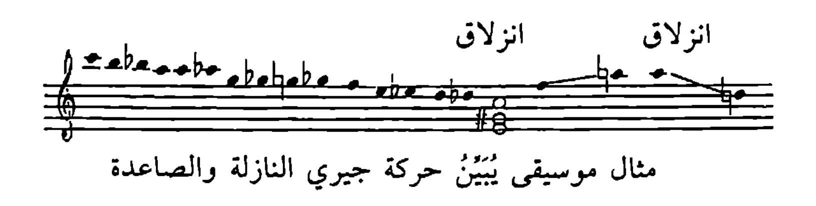
● بعد ثوان استعاد رجل الأمن وضع إطلاق النَّارِ، ثم فعله، وفي الوقت نفسه استرجع الطبل صوته على النقرة القوية بمصاحبة صوت طلقة الرصاص.

يوضح هذه المراحل التدوين الموسيقي الآتي(43):



المحط في الأشكال الإيقاعية.

(3) يطفر جيري نحو قصبة سكر ويتذوقها، وهو ساقط؛ تذوق القصبة مرة واحدة، لكنها لم تَكْفِهِ فيما يبدو. ولذلك كان يصعد وينزل مرة تلو أخرى؛ والنموذج الآتي يوضح الشكل الموسيقي الملون النازل، وانزلاقين صغيرين في علامات موسيقية تمثل حركة جيري، وهو في صعود ونزول(44):



مثال موسيقى يُبَيِّنُ حركة جيري النازلة والصاعدة

(43) J.R. Chattah, *op. cit.*, p. 46.

(44) J.R. Chattah, *Ibid.*, p. 32.

خاتمة

سعى هذا الفصل المعنون ب(النظرية الموحدة) إلى الكشف عن المبادئ المشتركة بين **الحركة والموسيقى واللغة**. وقد بينت البحوث العلمية المعاصرة أنه يمكن التَّفْتِيش عنها فيما يسمى بهندسة الدماغ/ الذهن البشري الذي يحتوي على خلايا عصبية تحتية مشتركة بين الآناس (والحيوان) جميعهم؛ ومنها الذاكرة والتوليف و«التظريف»؛ تتضافر هذه المبادئ جميعها في إدراك شيء ما والتعرف عليه وإعادة إنتاجه. القطعة الموسيقية/ الشعرية لها بنية تتكون من مقدمة وعرض وتطوير وخاتمة؛ واعتماداً على هذه البنية يمكن إعادة إنتاجها والتنبؤ بعناصرها، وملء فراغاتها، وإزالة تَوَتُّرَاتِهَا؛ على أن الإبْدَاع يُخِلُّ أحياناً بالرتابة فيقع الالتباس وغير المنتظر.

أمام هذا التعقيد، صار الباحث مطالباً بإيجاد نظرية موحدة ومنهاجية مركبة؛ وقد اقترح بعضهم السيميائيات، وآخرون التداوليات؛ إلا أن ما شاع هو السيميائات بنوعيها الأوربي والأمريكي؛ هكذا يجد القارئ مفاهيم أوَّلية من السيميائيات الأوربية والأمريكية، مثل: التحليل بالمقومات، والتشاكل، والثنائية، والمربع السيميائي؛ أو الأيقون، والمؤشر، والرمز، والمؤول، والصيرورة الدلالية اللاّمنتهية. . ؛ وأهم ما ركزت عليه السيميائات هو الاستعارة بأنواعها لأن بها يشبه ميدان بميدان، ومقايسة مجال بمجال؛ بهذا ساغ قياس مجالات عديدة على البنية الموسيقية والبنية الموسيقية على ميادين أخرى.

ما يجمع بين أشياء الكون هو **المحاكاة** التي شغلت الباحثين قديماً وحديثاً؛ ويمكن اعتبارها مفهوماً أعم من الاستعارة؛ الموضوع الواحد يمكن أن يحاكى بالرسم، أو بالموسيقى، أو بالحركات، أو باللغة، أو بالنحت، أو بالهندسة؛ ما يهمنا هنا أن الحركة يمكن أن تحاكى بالموسيقى، أو باللغة، أو بهما معاً، كما هو الشأن في أفعال جيري، وكما قد يكون الأمر في حركات الشاعر أثناء إنشاده؛ إذ يمكن تدوينها مُوسيقياً كما هي متحققة لغوياً.

لهذا كله، نَدّعي أن تأويل حركات الشاعر يحتاج إلى التعرف على هندسة الدماغ/ الذهن، بما تقتضيه من باحات وشبكات أعصاب وأنساق إدراكية، مثل البصر، والسمع، والذاكرة؛ وملكات لغوية؛ وموسيقية، وحركية.

خلاصة القسم الأول

قدمنا للقارئ أطروحات أساسية وتركيباً لنظريات أربع. وقد ابتدأنا هذا التقديم من العام إلى الخاص، أو من الكلي إلى الجزئي. ذلك أن النظرية التوليدية ترتكز على قضتين مركزيتين؛ إحداهما خاصة بِطَرْح علاقة اللغة بالموسيقى، وثانيتهما متعلقة بتحليل الموسيقى التوافقية؛ وقد اعتمدت على علوم لها إسهامُهَا في مناقشة القضيتين؛ وهي العلوم المعرفية من لسانيات ونفسانيات وطبيات بَاحِثَةٍ في الكليات البشرية التي تتجلى في وحدة آليات الإدراك والتعرف والفعل ورد الفعل؛ وأما من حيث التحليل، فكانت مفاهيمُهَا مستقاة من تلك العلوم، مثل الاختزال، والبنية التجميعية، والبنية الوزنية، والاختزال التمطيطي...

كانت نظرية التعبير الإيقاعي قراءة واعية مركّزَة للأعمال المنجزة حول علاقة الشعر بالموسيقى. وقد وظفت المفاهيم الآتية، مثل الوزن، والتجميع، والتمطيط، والتوتر، والاسترخاء، والاستباق، والاسترجاع؛ واستندت إلى قواعد التكوين السليم للتجميع (مثل المجاورة، والذروة، والسُّبْعِيَّة، والتراتبيّة...)، وإلى قواعد التفضيل (مثل القرب، والمماثلة...)، وإلى قواعد البروز (مثل الإخبارية، والفخامة، والنهاية، والكثافة...)، وإلى مَعَايير التقطيع (مثل المماثلة، والتوازي، والمقاييس...)، وإلى البنية النصية التي ترجح تقطيعاً على تَقْطِيع. ثم مارست دورها في تحليل بعض النصوص الشعرية بارتكان إلى تلك المفاهيم، وإلى اقتراح خطاطة شجرية ذات مستويات متعددة تنتهي بالنبضات وأنواعِ النقرات، بعد توظيف تلك المفاهيم.

طرحت النظرية الإيقاعية جوهرية النواة الموسيقية التي تتولد منها اللغة، لأنها هي المحددة لروح اللغة وجسدها؛ مُرَاعَاة قواعدها يؤدي إلى تناسب الأصوات، وإغفالها يحصل عنه تنافرها؛ إلا أن التناسب والتنافر درجات، لذلك

يكون هناك اختلاف كمي في تردد المفردات: كثيرة الاستعمال، وقليلة الاستعمال، ونادرة الاستعمال، ومهجورة الاستعمال؛ هكذا تدعي هذه النظرية أن الموسيقى تتحكَّم في تأليف الأصوات لتكوين هياكل صرفية، وفي التعرف على مقدار الزمن، وفي ضبط النبر، والوقف، والصمت، وفي تقطيع النص..

وأما النظرية الرابعة فهي تركيب لما سبق وتجذيرٌ له. هكذا أكدت على التمازج بين اللغة/ الموسيقى، واهتمت بالاتصال بين المكونات، مهما كان نوع الاتصال (التشابه، أو التناظر)، واعْتَنَتْ بآليات الإدراك والتَّعَرُّفُ والتأويل، والسياق. بل تناولت البحث في مسألة الأداء اللغوي/ الموسيقي المتجلي في أنواع الحركة، وفي محاكاة اللغة/ الموسيقى للوقائع والأحوال.

هذه النظريات الأربع تَوْضِيحٌ لتلك المبادئ الأربعة التي هي المعرفية، والحركية، والتوليفية، والتنظيمية، وخصوصاً ما تعلق من تلك المبادئ بالكائن البشري، من حيث إنه حركة وموسيقى ولغة؛ إلا أن تَحْذِيرَ القارئ واجبٌ، حتى لا يغرق في تفاصيلها، ويضل عن سواء السبيل المؤدي إلى غاياتها. ذلك أن النظرية الإيقاعية اختزالية انتقائية تبسيطيّة، والتعبيرية جزئية خاصة بشعر معين في فضاء ثقافي خاص، والتوافقية مهتمة بنوع من الموسيقى، ومفاهيمها متعددة، واعتمادها على البنية السطحية، وعلى المقايسات الجائرة؛ على أن حثه ضروري على أن يتخذها نِبْراساً لإعادة قراءة كتب البلاغة، وفقه اللغة، والنحو، وخصوصاً قضايا الأصوات، والمفردات، والنظم، والوقف، وتقطيع النصوص الشعرية المتراكمة، أو ما يدعى بالشعر المنثور (أو النثائِر)، والصَّوَافّ.

هذا ما سنحاول إنجاز بعضه في الفصول اللأَحقة التي سيحتوي عليها القسم الثاني (الأنساق).

القسم الثاني

الأنســـاق

الفصل الأول

نسق الأصوات

تمهيد

لاحظنا في الفصول السابقة تماثلاً كبيراً بين الموسيقى واللغة في كثير من المظاهر الصوتية والزمنية؛ على أننا سنلتمس في هذا الفصل مُقاربات أخرى بين الميدانين؛ هكذا سنتناول من اللغة الصوت المفرد، والمقاطع، والهياكل الصرفية، والقالب العروضي، والبنية النظمية، ملتَجِئين إلى علم الموسيقى لحل بعض مشاكل اللغة؛ إلا أن ما نَرُومُهُ في هذا الفصل ليس الإتيان بالجديد في ميدان الصوتيات، فهيهات هيهات! ذلك أنها نالت حظها من الاهتمام منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا بِأَبْحَاث الصرفيين والمعجميين والنحويين والبلاغيين والمجوِّدين واللسانيين المعاصرين، وإنما نسعى إلى تقديم بعض المعطيات العلمية المعروفة لتأسيس اقتراحنا عليها؛ وهو أن هناك قواعد عامة تحكم الصوتيات اللغوية والموسيقية معاً، وإذا صح الاقتراح، فإنه يمكن حل بعض مشاكل الصوتيات اللغوية بقوانين علم الموسيقى وقواعده، أو على الأقل لترجيح رأي على رأي. وسنهيكل الفصل في ثلاث فقرات أساسية؛ أولاها الصوت المفرد، وثانيتها الصوت المركب، وثالثتها تَطْبِيقَات الْمُشاهَدِ على ما غاب.

1 ـ الصوت المفرد

أ ـ الصوت اللغوي

اهتمت الأبحاث الخاصة بأصوات اللغة البشرية بأعضاء نطقها وحركاتها أثناء الأداء، ومواضع مخارجها، وصفات كل صوت منها، وتأليفها، وتوزيعها،

ومجاورة بَعْضِهَا لبعض، وما يُسْتَجَاد من المجاورة، وما يَقْبُحُ، وما يَتَعَسَّر، وما يمتنع، وخصائص نطق أصوات اللغات النغمية، وتميز نطق بعض الأفراد. . . ؛ إلا أن المعني باستخراج القوانين والقواعد العامة لا يهتم بالخصوصيات كثيراً، مثل الخلل الذي يطرأ على عضو ما في الجهاز الصوتي، وتميز اللغات النغمية، وبعض الانزياحات اللهجية، وإنما يكون مُبْتَغَاه المعيار[1].

1 ـ مخارج الأصوات

اتفق الباحثون (أو كادوا) على تسمية أعضاء النطق، وعلى تقسيمها إلى رئيسة، وثانوية، وعلى ما يحتويه كل عضو من مخرج، وعلى اسم الصوت؛ إن الأعضاء الرئيسة هي: الشفتان، والأسنان، واللثة، واللسان، والحنك الصلب، والحنك اللين، واللهاة، والحلق، والحنجرة، والرئتان؛ والثانوية هي عضلات اللِّسَانِ، ومكونات الحنجرة الأخرى[2]؛

- الأصوات الشفوية؛ هي: الميم، والباء، والواء.
- الأصوات التي تخرج مما بين الأسنان؛ هي: الثاء، والذال، والظاء.
- الأصوات الأسنانية الباطنية العليا؛ هي: التاء، والدَّال، والطَّاء، والضَّاد، والصَّاد، والزَّاي، والسِّين، و(الْفَاء).
- الأصوات اللثوية؛ هي: الراء، والنون.
- أصوات الحنك الصلب (الغارية)؛ هي: الجيم، والشين، والياء بِنصفِ الحركة (يَلِدُ، مَيْسِر).
- أصوات الحنك اللين (**اللهوية**)؛ هي: الكاف، والخاء، والغين (المرققتان)، والنون الطبقية.
- أصوات اللهاة؛ هي: القاف، والخاء، والغين (المفخمتان).

---

(1) نشكر الأستاذ. د. محمد المدلاوي لتخصيصه إيَّانَا جلسة مفيدة أوضح لنا فيها بعض القضايا الصوتية.

(2) في هذا الميدان دراسات كثيرة من باحثين عديدين ينتمون إلى أقطار عديدة، لكننا استفدنا بصفة خاصة من كتاب الدكتور سمير شريف استيتية **اللسانيات. المجال، والوظيفة، والمنهج**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005؛ محمد الأنطاكي، **الوجيز في فقه اللغة**، مكتبة الشهباء، للطباعة والنشر والتوزيع، حلب، 1969.

- أصوات الحلق؛ هي: العين، والحاء.
- أصوات الحنجرة؛ هي: همزة القطع، والهاء.
- وما يخرج من الأعضاء غير الرئيسة، التي هي الأنف، والْحُنجرة الأنفية، الميم، والنون.

يلاحظ مما تقدَّم: أن أعضاء النطق اثنا عشر، لكننا إذا راعينا المخارج، فإننا نجعل اللسان مشتركاً، ونُبْعِد القصبة الهوائية والرئتين، والأنف، والحنجرة الأنفية؛ وعليه، فإن ما يبقى ثمانية أعضاء[3] سيأتي توضيحها؛ على أن هناك بعض الأصوات تتأرجح بين مخرجين؛ مثل:

- أن (التاء والدال) يَنْتَمِيَان إلى مَخْرَج الأصوات الأسنانية الباطنية العليا تارة، وإلى اللثة تارة أخرى![4]
- أن (الغين والخاء المفخمتان) تخرجان من اللهاة، والمرققتان تَخْرُجان من الحنك اللين![5]

لماذا هذا الانتقال من صفة إلى صفة؟ ولماذا الانتقال من مخرج إلى مخرج؟ ولماذا الإبقاء والإبعاد؟ ولماذا الاشتراك والاستقلال؟ سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة بعد استكمال الأوصاف المعيارية.

2 ـ صفاتها

اتفق الباحثون أيضاً على أن هناك أصواتاً مجهورة، وأصواتاً مهموسة؛ المجهورة[6]

---

(3) ننبه القارئ إلى أننا ابتدأنا في المقايسة بين علم الموسيقى وبين علم الصوتيّات؛ هكذا يمكن صياغة التشبيه/ الاستعارة الآتية: مخارج الأصوات نغمات سلم موسيقي طبيعي؛ ثم يمكن تفريع هذه الاستعارة المفهومية إلى تعابير استعارية: الشفتان هما الأساس؛ اللسان هو الثابت، الحلق/ الحنجرة جواب الأساس؛ لضبط مفهوم الاستعارة المفهومية والتعابير الاستعارية يجب الرجوع إلى فصل (النظرية الموحدة، فقرة 4).

(4) يجب تأويل هذا الانزلاق باعتماد على الضبط الدقيق لمخرج كل صوت، وصفاته الذاتية والعرضية، ومسافة الانزلاق.

(5) يقرر بعض الصوتيين هذه الأحكام بدون تعليل مقنع؛ ولعله الاشتراك في المخرج، وسلب بعض الصفات المميِّزة.

(6) يكون هناك جهر حينما يقترب الوتران الصوتيان، أحدهما من الآخر فتصير المسافة ضيقة تحد من مرور الهواء بحرية وطلاقة. انظر كتاب «اللسانيات» ل. س. ش. استيتية، ص. 32-35.

هي الحركات كلها، سواء أكانت قصيرة أم طويلة، والواو، والياء، والهمزة، والدال، والذّال، والضاد، والطاء، والظاء، والباء، والميم، والنون، واللام، والجيم، والقاف، والعين، والغين، والراي، والزاي؛ والمهموسة هي الفاء، والحاء، والْخَاءُ، والتاء، والثاء، والهاء، والسين، والشين، والصاد، والكاف (والقاف)[7].

تعرض الباحثون إلى سلوك الأصوات مع الهواء، فوصفوا أصواتاً بأنها **انسيابية**؛ وهي حروف المد؛ وأصواتاً بأنها **وقفية**، إذ ينحبس تيار الهواء عند النطق بها تماماً؛ مثل همزة القطع، والباء، والتاء، والجيم، والدّال، والضاد، والطاءِ، والقاف، والكاف، وأصواتاً بأنها **احتكاكية** أو متصلة، مثل الفاءِ، والثاءِ، والسين، والشين، والصَّاد، وَالظّاء، والجيم، والغين، والخاءِ، والحاءِ، والْهَاءِ، وأصواتاً بأنها ناغمة[8]، مثل اللام، والميم، والياء، والراءِ، والْعَيْنِ، والواو، والنون، والألف، وأصواتاً مفخمة طبقية؛ هي: الظاء، والطاء، والصاد، والضاد، وأصواتاً مرققة؛ هي التّاء، وَالدال، والسين، والذال، والزاي، واللام، والراء، والْمِيمُ.

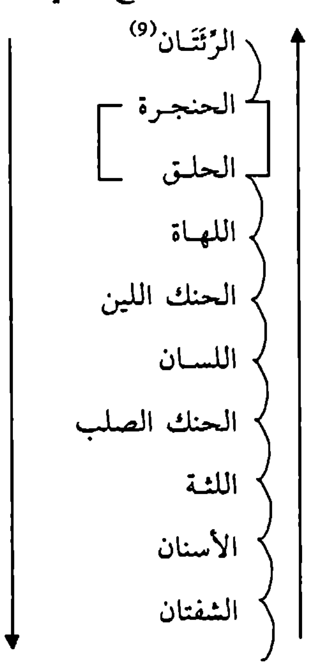
3 ـ ما بعد الثنائية

هذه هي آراء الباحثين في الصوتيات، بغض النظر عن بعض الاختلاف فيما بينهم، إلا أن اختصاصهم لا يمنعنا من أن نطرح بعض الأسئلة، ثم نقترح بعض التأملات: ما العلاقة بين الحنك الصلب والحنك اللين؟ ما موقع اللسان؟ ما العلاقة بين أجزاءِ العضو الداخلي والخارجي؟ وما العلاقة بين الشفتين والْحُنْجِرَة؟ للإجابة عن هذه الأسئلة يجب أن يُنَبَّهَ إلى ما فعلوا وإلى ما أغفلوا. لقد جزأوا العضو الواحد، أو الْحَيِّزَ، أو المخرج الكبير، إلى أجزاءٍ؛ فهناك باطن الشفة وخارج الشفة، وهناك أسلة اللسان، وحافة اللسان، ووسط اللسان، ومؤخرة اللسان، وجذر اللسان، وهناك الْبَيْنَ أسنانية، والأسنانية، وهناك مقدمة اللثة، ومؤخرة اللثة، وهناك الحنك الصلب، والحنك اللين؛ إلا أنهم نظروا إلى المخارج الأساسية كأنها منفصلة لا يتَّصِلُ بعضها ببعض؛ لذلك، فإننا نقترح أن

(7) يكون هناك همس حينما يتعد الوتران الصوتيان، أحدهما عن الآخر فتكون المسافة كافية لمرور الهواء بحرية وطلاقة. انظر المرجع المذكور أعلاه، ص. 35-36.

(8) استفدنا هذه التقسيمات من لقائنا مع. أ. د. محمد المدلاوي.

الفضاء الذي تصدر منه الأصوات **مُتَّصَلٌ** له بداية، ووسط، ونهاية؛ تتداخل حلقات سلسلته الصغرى والكبرى؛ أو فلنقل: إنه **شِبْهُ مجموعات تَتَدَاخَل** عناصرها وتتقاطع؛ وعليه، فإننا نفترض الوضع الآتي:



يمكن اعتبار اللسان وسطاً بين طرفين ووسيلة وَصْلٍ بينهما، أو هو جِسْرٌ يمر به السائر من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أو الصاعد أو النازل، إذا جعلنا الرسم سُلَّماً؛ وعليه، فإن أصوات العربية متدرجة عمودياً ومرتبة أفقياً يتصل بعضها ببعض في سلسلة مترابطة الحلقات من البداية إلى النهاية؛ إلا أن كل صوت يمتاز من غيره بسمة أو بسمات[10] وإذا لم يقع الامتياز، فإنه يكون هناك إدغام؛ والسمات هي:

---

(9) أبعدنا (الرئتان) من المخارج، واعتبرنا (الحنجرة/ الحلق) مخرجاً واحداً، واقترحنا علامة ( ) للتعبير عن التسلسل، وجعلنا (الشفتان) أساساً، و(الحلق/ الحنجرة) نهاية.

(10) سمات تقابل (F) Sémes (E) Features. وقد وظف هذا التحليل الأناسيون بالعالم الناطق بالإنلجيزية تحت عنوان: (Componential Analysis)، والسيميائيون الفرنسيون بـ: (L'Analyse sémique)؛ ومهما اختلفت المجالات، فإنه يوظف لاستخلاص السمات الكونية والعرضية، وتحليل الموجودات وتصنيفها.

الصوت	موقع المخرج	الجهر	الهمس	الانسياب	الاحتباس	الاحتكاك	التنغيم	التفخيم	الترقيق	الارتفاع	الاستفال
الميم	شفوي	مجهور					ناغم		مرقق		
الباء	شفوي	مجهور			منحبس						
همزة القطع	حنجري	مجهور	(؟)		منحبس						
التاء	أسناني		مهموس		منحبس				مرقق		
الطاء	أسناني	مجهور	(؟)		منحبس		منغم	مفخم		إطباقي	

للباحث أن يسير في هذا المنهاج لِيَرْصُدَ الاشتراك والاختلاف بَيْنَ كل الأصوات، ثم بعد ذلك إذا أراد، أن يماثل بينها أو يطابق؛ وإذا أُنْقِصَ (ناغم) و(مرقق) تصير الميم بَاءً، أو أُبْدِلَ بـ (شفوي) (حنجري) تصير الباء همزة قطع. . . ؛ إلا أن هذه السمات ليست جوهرانية، لكنها متحولة، فيصير ما كان مفخماً مرققاً، أو العكس؛ وهكذا، فإن صوت الخاءِ والغين يُرَقَّقَانِ إذا انطلقا من الطبق بالحنك الصلب؛ وإذا ما حُوِّلا إلى اللهاة يفخمان، لأن **اللهاة أعلى طبقا من الحنك الصلب**؛ وكذلك الشأن في الفتحة والألف، فإنهم يصيران **مفخمين عند إِرْجَاعِ اللسان إلى أقصى الحلق عند نطقهما**؛ وهذه الإشارات الذكية لها فوائد عظيمةَ فيما نحن فيه؛ أولاها أن بعض الأصوات ينتقل من مخرج إلى مخرج، مما يجعلها تفقد بعض صفاتها، وثانيتها المخارج الصوتية، مثل النغمات الموسيقية، مرتبة من الأدنى إلى الأعلى، ومن الأثقل إلى الأحد؛ وثالثتُهَا أنَّ الأعلى يتحكم في الأدنى، كما هو شأن التراتيب الإدارية، ورابعتها أن بعض المختصين لا يوافقون[11] على هذا الرأي، إذ يرون أن الأدنى يتحكم في الأعلى، واللاّحق المهموس في السابق المجهور، مثل: عُدتُّ ← عُتُّ؛ أو السابق المجهور في التّالي له المهموس: إذْتَعَى ← إذْدَعَى ← إدَّعَى؛ وقد عَلَّلُوا بأن الاقتصاد في الجهد له دور كبر في هذا، سواء أتعلق الأمر بأصوات تنتمي إلى مخرج واحد، أو بأصوات مزحلقة من مخرج إلى مخرج، أو طافرة من مخرج إلى مخرج.

(11) هذا رأي. أ. د. محمد المدلاوي.

على أننا لا نقبل بهذا التعليل وحده، وإنما يجب أن يُعَزَّزَ بعوامل أخرى؛ منها **تحكم الأصل في الفرع**، فإذا ما اعتبرنا هذا الاعتبار فإن الأصوات الشفهية تتحكم في الأسنانية وهكذا[12]؛ لكن هذا غير كاف أيضاً؛ لذلك يجب التماس سبب آخر؛ ونراه في أن الصوت ذا **الصفات الكثيرة** يلتهم ما دونه. لذلك حولت التاء دالاً، إذ الدال مجهور وأعلى منزلة من التاء؛ ومعنى كل هذا أنه يجب الحرص على تحديد صفات كل صوت بدقة حتّى يمكن رَصْدُ التماثل والاختلاف، وإلحاق صوت بصوت، أو إبعاده عنه، مثلما يفعل محللو الكلمات والأشياء لاستخلاص التشاكلات، والأنواع، والأصناف؛ وهكذا، فإن الباء من الأصوات المجهورة، لكنها في كلمة (رَكِبْتَ) صَارَتْ مهموسة، لأنها وقعت في سياق **ما هو أعلى منها**؛ إذ الباء شفوية، والكاف مخرجه من الحنك اللين، وهو أعلى درجة من الباء. قد تؤدي هذه النتيجة إلى ترتيب مقاييس هيمنة صوت على صوت؛ وهي **علو الدرجة**، **والجهر**، **والثبات**، **والتَّيْسِيرِ**.

وإذ الأصوات **مُتَّصَلٌ**، فإن هناك حيزاً أو مخرجاً تتصل فيه؛ ويمكن تسميته بالمخرج الْمَشُوبِ حيناً، وبالمحايد حيناً آخر؛ وقد أكَّدَ المختصون أن هناك صوتين فيهما من خصائص الحركة ومن خصائص الصامت، في آن واحد، وهما الواء، والياء؛ ولذلك سُمِّيَا بنصف حركة؛ ويفرض ما نذهب إليه أن يكون هناك صوت على الأقلّ مشوباً بين كل مخرج وَمَخْرج: بين الشفتين والأسنان واللثة. . أو:


[13]

كما أن هناك مجموعة أصوات مشوبة؛ ذلك أن الاحتكاك يشمل الأصوات المجهورة والمهموسة، لكن المجهورة تحافظ على وضْعها عند الاحتكاك[14] لقوتها في حين أن المهموسة تكاد تضمحل في السمع عند الاحتكاك؛ وتبقى بعض الأصوات محايدة ما دامت لَمَّا تتألَّفْ.

على أن ما يغيب عن هذه الأبحاث الْجَيِّدَة هو القيمة الزمنية لكل صوت، في

---

(12) مقايسة مع الموسيقى: الأساس يتحكم فيما فوق الأساس، والوسطى. .

(13) يعكس مكان الالتقاء (لِلصَّوْت) أو الأصوات المشتركة أو المشوبة.

(14) هو احتكاك الهواء بِجُدْرَانِ القناة الصوتية في موضع النطق. انظر. د. س. ش. استيتية، **المرجع المذكور**، ص. 41-44.

حالتي الإفراد والتركيب، ولكل مصوت، ولكل حركة. ونعتقد أن هذا الغياب مُضِرٌ بقضية من يريد أن يدرس الزمن في اللغة بصفة عامة، وفي اللغة الشعرية بصفة خاصة. فهل القيمة الزمنية لِلْمُطْبِقَات واحدة؟ هل هناك اختلاف؟ ما قيمته؟ ما الفرق بين قيمتها الزمنية، وبين قيم الأصوات الشفوية مثلاً؟ ما قيمة أزمنة الحركات؟ وإِذْ كانت هناك فتحة وكسرة وضمة، فما هي القيم الزمنية لكل واحدة منها؟ إذا ما ارتكَنَّا إلى اللغة الطبيعية والدلالة الأولية، فإن الفتحة أعلى من الكسرة، في حين أن الضمة ضَامَّةٌ لَهُمَا، فهي، إذن، مشوبة مترددة بينهما، فَتُوصف بالتفخيم أحياناً، وبالتَّرقيق أحياناً أخرى، وَتَتَّسِمُ بإمالة كبرى، أو صغرى، أو ما بين الكبر والصِّغر؛ وفي كل الأوضاع هناك قِيَمٌ زمنية؛ لذلك نَجِدُ بعض الباحثين يقررون أن أكثر الأصوات حدة هي الحركات، لكن تختلف حدتها بحسب نوع الحركة؛ وكذلك تراعي سرعة الصوت، وثقله عند نطق كل صامت، وكل مصوت، وكل حركة.

إلا أن ذلك الغياب ليس مطلقاً، لأن بعض الباحثين العرب بدأوا يَقْتَدُونَ بما فعله المختصون في اللسانيات بِلغاتهم؛ وهكذا شرعوا يقومون بمجهودات مشكورة باعتماد على الأجهزة الصوتية الحدثية المتطورة؛ ومن بين هؤلاء بعض الباحثين البارزين الذين فحصوا أصوات الخاء والسين والراء في حال نطق كل واحدٍ منها مُنْعَزِلاً، فكان زمن نطق الخاء (0282) من الثانية، ونُطق السين (0239)، ونطق الراءِ (0223)، ولما ركبت هذه الأصوات مع بعضها بعض في كلمة (خُسْر)، صارت قيمها كما يلي: الخاء (0140) من الثانية، والسين (0160)، والراء (142)[15]. ومهما كانت صحة قيم هذا الفحص، فإن المرء لا يملك إلا أن يحيي هذا المجهود، لكنه ليَصير منتجاً، فإنه يجب أن يتخلى عن بعض الْمُسْبَقَات، أو على الأقل أن يُخَفِّفَ منها، مثل القصدية المفرطة التي تربط بين الأصوات والمعاني على شاكلة الألفاظ المحاكية لأصوات الطبيعة، ومثل الخلفيات الإيديولوجية أو الدينيّة، وأن يُبْحث الصوت في تآليفه المتعددة، مثل صوت الخاء في (خَطْب)، و(خِصْب)، و(سِرْب)، و(سَرْج)، و(رِبْح)، و(رَطْل). . . أو في الأفعال، مثل (خَسِرَ)، وَرَبِحَ). . ؛ إلاَّ أنَّ هذا النقص سَدَّهُ باحِثٌ درس بعض المفردات في حالتي السلامة والتضعيف في اللغة الفصحية وفي اللهجة العراقية، وفي اللغة السويدية[16].

(15) أ. س. ش. استيتية، المرجع المذكور، ص. 88-90.

(16) أنظر الفصل الثالث المعنون بـ(النظرية الإيقاعية. فقرة 4) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

ب ـ الصوت الموسيقي

اعتبرنا الأصوات اللغوية تخرج من متَّصَل له بداية ونهاية، لكن النهاية متصلة بالبداية[17]؛ وبناء على هذا، فإن أي صوت من الأصوات يمكن أن يركّب مع غيره، لكن استقراء التأليف في اللغة العربية بَيَّن أن هناك ما يُسْتَجَادُ مِنْهَا، وما يُسْتَحْسَن، وما يُسْتَهْجَنُ، وما يُسْتَصْعَبُ؛ والمطلع على كتب الفصاحة والبلاغة يجد تنبيهات إلى هذا الأمر؛ يُسْتَجَادُ التأليف كلما كانت الأصوات متباعدة، مثل أصوات الحنجرة واللهاة والحلق والحنك اللين مع أصوات الشفتين والأسنان وما بين الأسنان والحنك الصلب. وقد أشار ابن جني إلى هذا حيث قال: «واعلم أن الحروف كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما، ولا سِيَّمَا حروف الْحَلْقِ»[18]؛ وتشهد الوقائع لِرَأْيِ ابن جني، إذ يصعب توالي الطاء والتّاء. . والسين والشين، لأن هذه الأصوات وما يماثلها تشترك في المخرج وفي كثير من السمات؛ وهو اشتراك يُصَعِّبُ اجتماعها، لكنه يسهل إبدالها وإدغامَهَا.

1 ـ الهرمية

إن ضبط المخارج وصفات الأصوات وسماتها يمكن من التأليف السليم، ومن إبعاد الجمع السقيم، ومن تَمْييز الأفصح من الفصيح، والعربي البحت من الْحُوشِيّ والعجمي، ومن تعريب يساير قواعد العربية؛ ويمكن أن تستعمل الحواسيب للتعرف على الأصوات التي ترد كثيراً أو أكثر، أو قليلاً أو أقل؛ بهذا يمكن إنتاج لغة ذات أصوات موسيقية، لأن الموسيقى كانت أساساً بَنَى عليه الإصَاتيون علمهم، ومنبعاً اشْتَقَوْا منه مفاهيمهم؛ فقد عَبَّرُوا بالوترين الصوتين، وبإرخاء الوترين،

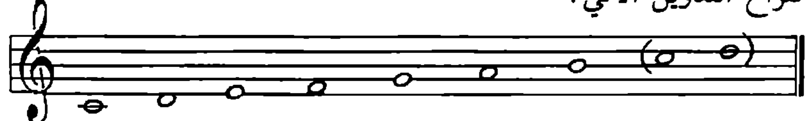
---

(17) قد يشوش على هذا الحكم ما انتهينا إليه في الخلاصة، لكننا إذا أخذنا بمفهوم السلسلة فإن ذلك التشويش يتضاءل به وكذاً بمفهوم الرّنين والاستحالة.

(18) عثمان بن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، 1985، ج1، ص. 65. نقلاً عن. أ. د. س. شريف استيتية، **المرجع المذكور**، ص. 90؛ أنظر أيضاً: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت. 626هـ)، ضبطه وشرحه. أ. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 1403هـ/ 1983م؛ وخصوصاً (الفصاحة اللفظية)؛ فبعد أن حلل آية قرآنية وقف عند ألفاظها فقال: «فألفاظها. . . سليمة عن التنافر، بعيدة عن البشاعة، عذبة على العذبات، سَلِسَة على الأسلات، كل منها كالماء في السلاسة، وكالعسل في الحلاوة، وكالنسيم في الرقة»، ص. 421.

وشدهما، وبالصوت الرقيق، وبالصوت الغليظ، وبالأصوات المجهورة والمهموسة، وبالوَشْوشة؛ كل هذه المفاهيم متداولة في الأصوات الموسيقية وفي الأصوات اللغوية؛ وإذ كانت أوتار العود وأنواعها من بَمٍّ ومثلث ومثنى وزيرٍ هي أساس التنظير الموسيقي، فإنها كذلك أسَاسُ التنظير الصوتي اللساني؛ ولعل مفهوم الوشوشة يجد فيه الباحث مشابهة لما يمارس من عزف على أوتار العود؛ إذ يفترض حَدٌّ أدنَى لسرعة الصوت وتذبذبه (البم)، وحد أعلى لسرعة الصوت وتذبذبه (الزير وما بعده)، ويكون ما بَيْنَهُما (المثلث والمثنى). ذلك أن الوترين حينما يقتربان من بعضهما تتنازل درجة الوشوشة وتتناقص درجة الذبذبات، وحينما يَبْتَعِدَان تَخِفُّ سرعة الهواءِ، فتكون هناك درجَة من الوشوشة؛ والوشوشة تسقط الذبذبة من أداء الوترين، فيتحول الصوت الذي كان مجهوراً إلى مَهْموسٌ وإلى موشوش[19].

إذا صح أن التَّأْلِيفَ الصوتي اللغوي على شاكلة التوليف الموسيقى، فإننا نُغَامِرُ باقتراح التدوين الآتي:



(الحنجرة/ الحلق)، اللهاة، الحنك اللين، اللسان، الحنك الصلب، اللثة، الأسنان، الشفتان

2 ـ القوانين العامة

إن ما يجمع أصوات الموسيقى وأصوات اللغة كثير؛ أوله القيمة الزمنية للأصوات مفردة أو مركبة؛ وثانيه المسافة الزمنية التي يُضَاهِيهَا المخرج؛ وثالثُه هيمنة صوت على صوت بإدماج الضعيف في القوى، مثل النافلة والإدغام، وإدماج القوي في الضعيف، مثل التَّوطئة[20] والإبدال؛ وهكذا قد يتأثر الصوت اللاّحق بالصوت السابق أو العكس، فيكون التأثير تقدُّمِياً أو تخلُّفِياً؛ كما أن صيغة، من مثل (مِن وَّال) و(مِنْ يَومِهِم) تصير هكذا: (مِوَّال)/ ، و(مِيَّوْمِهم). . ؛ وأن:

---

(19) لا نناقش مسألة التماثل بين علم الموسيقى وعلم اللغة، لأن التماثل واضح في الأذهان وفي الأعيان؛ وإنما ما هو موضع سجال هو معرفة العلم الأصلي من العلم الفرعي؛ أو أن ليس هناك أصل وفرع، لكن هناك مبادئ واحدة أحدية للعلمين معاً، ونحن نُدَافِع عن هذه الأطروحة من حيث المبدأ؛ وأما من حيث الواقع فإن كلاًّ منهما يستفيد من الآخر.

(20) النافلة والتوطئة مفهومان موسيقيان أساسيان لتحقيق الاتصال بين الأنغَام والحقول؛ ومقابلهما: Anacrusis (E), Anacrouse (F).

ازْتَهَر ⟵ إزْدهَرَ

ازْتهى ⟵ إزْدَهَى

إذْتَعَى ⟵ إدَّعَى

لكل ما سبق نَرَى، أنَّ القواعد الموسيقية يمكن أن تسهم، إلى حد كبير، في حل كثير من المشاكل الصوتية، وخصوصاً مفهوم التراتبية بما يقتضيه من هيمنة؛ وترد الهيمنة إلى **مَوَاقع المخارج، وإلى الجهر، وإلى الاسْتِقْرَار**؛ وإذا ما نظرنا في الأمثلة السابقة فإننا نجد مخرج الهاء من الحنجرة، وهو أعلى رتبة من مخرج الأسنان الباطنية العليا، ومخرج الخاء أعلى من مخرج الصادِ (صخر)، لأن الخاء بعمقها يَسْتَعْصِي نطقها على أهل بعض اللُّغَات، لكنه يشيع التلفظ بها في لغات أخرى، كما أنه يمكن اعتبار الْجَهْرية تتغلب على الْهَمْسِيّة؛ الزاي، والدال، جهريان، والتاء مهموسة؛ وأما الأصوات الثابتة فنفترض أنها ما لا يُبْدَلُ ولا يُدْغَمُ ولا يُهْمَسُ[21].

كل ما سبق يُوجِبُ تدقيق النظر في مخارج الأصوات في استقلالها وتداخلها، وَرَصْدَ خواص كل صوتٍ، وأوصافِه الذاتية، وسماته العارضة، والاسْتِعَانَة بعلم الموسيقى الذي يمكن أن يتخذ علماً أعلى في هذا الميدان لأنه أدَقّ وأخصَبُ.

2 ـ الصوت المركب

وإذ تحدثنا فيما سبق عن الصوت المفرد، وطبيعته، وصفاته، وعما يستحسن، ويستهجن، من تأليفه، فإننا سَنَتَقَدَّمُ خطوة للبحث عن كَمِّية التأليف؛ لهذا، فإننا سنبدأ بالحديث عن المقطع، والهيكل الصَّرفِي، والهيكل العروضي، والْبِنْيَة النظمية.

أ ـ المقطع

جرت عادة الباحثينَ أن يَتَحَدَّثوا عن المقطع القصير والمقطع الطويل؛ وإذ إننا سَنَتَبَنَّى مفهومي (القِصَر) و(الطُولِ)، فإننا سَنُجَزِّئُ كُلاًّ مِّنْهُمَا إلى مفاهيم فرعية؛ وبناء عليه، فإننا نقترح المقاطع الآتية:

---

(21) هذا قياس على الموسيقى، وأمّا تأكيد ثبوت الأصوات فلا يمكن التسليم به إلا بعد تحليل دقيق لكل الأصوات.

● قُصَّارٌ: مَ ⟵ صَوْتٌ وحركة: (c v).

● أقصر: مَنْ ⟵ صوت وحركة وصوت (c v c).

● قصير: مَنّ ⟵ صَوْتٌ وصَوتان[22] ($c\ v\ c_v\ c$).

● طُوَّالٌ[23] ضَالّ ⟵ صوت ومصوت طويل وصوتان ($c\ v\ v_v\ c\ c$)[24].

: مَاءْ ⟵ صوت ومصوت طويل وصوت ($c\ v\ v_v\ c$).

● أَطْوَل: قالْ ⟵ صوت ومصوت وصوت (c v v c).

● طويل: آ[25] ⟵ صوت ومصوت طويل (c v v)[26].

وإذا ما أردنا أن نوضح أكثر فإنه يكون عندنا السلم التالي:

طُوَّالٌ
أَطْوَلُ
طَوِيلٌ
نَوَاة
قَصِيرٌ
أَقْصَرُ
قُصَّارٌ

يمكن أن تكون النواة أي صوت (الباء، أو الكاف، أو الهاء...)؛ وكل

---

(22) نعني بالمصوت ما عناه الموسيقيون من العرب، مثل: (آ (و) (ي))، و(وا (و) (ي))، و(يا (و) (ي))، ورمزنا إليها بـ(v v)

(23) استعملنا هذه الصيغة، قياساً على ما ورد في القرآن ﴿وَمَكَرُوا مَكْراً كُبَّاراً﴾.

(24) استعملنا رمز ($v\ v_v$) لِنُبَيِّنَ أنها زائدة زمنياً على .(v v)

(25) الفرق بين (آ ⟵ v v) و(آ ⟵ $v\ v_v$) أن الأول مد صوتياً لَيس غير كما هو الأمر في النِّداء، وأما الثاني فهو (أَ أَ) فسهلت الثانية فنتج (آ).

(26) إذا أراد باحثٌ غيرنا أن يزيدَ في التجزيءِ إلى ثمانية أو أكثر، فإن لَهُ ذلك حتى يمكن المطابقة بين المخارج والسلم الطبيعي والمقاطع.

صوت له زمن نطق خاص به؛ وإذا كان هذا صحيحاً، فإن مدة نطق المقاطع مختلفة، مِمَّا يكون له نتائجُ على الإيقاع، والوزن، والنبر، ودرجة الحدة؛ وهذا الإشكال يُحَتِّمُ علينا الْبَحْث في القضايا التي أشرنا إليها.

ب ـ الهيكل الصرفي

من المعلوم أن الْكَلِمَ يَنْقَسِمُ إلى اسم وفعل وحرف؛ وكل من الاسم والفعل ينقسم إلى مجرد ومزيد[27] الاسم المجرد قد يكون:

ثلاثياً: حجر: ← صوت وحركة، وصوت وحركة، وصوت (c v c v c).

ورباعياً: ← جعفر صوت وحركة وصوت وصوت وحركة وصوت (c v c c v c).

وخماسياً: سَفَرْجَلْ ← صوت وحركة وصوت وحركة وصوت وصوت وحركة وصوت (c v c v c c v c)؛ ومعنى ما تقدم، فيما يتعلق بالمقاطع، أن الثلاثي يحتوي على مقطعين: قُصَّار، وأقصر؛ والرباعي على مقطعين أقصرين؛ والخماسي على قُصَّار وأقصرين؛ وأما المصدر وجمع التكسير فهما محكومان بالبنية المقطعية الآتية:

المصدر: فُـعَالْ: ← صوت وحركة وصوت ومصوت وصوت (c v c v v c).

فَـعِيلْ:

فَعُـولْ:

جمع التَّكسير: جِـبَالْ: صوت وحركة وَصَوْتٌ وَمُصَوِّتٌ وَصَوْتٌ (c v c v v c).

حَـجِيجْ: " " " " " (" ").

نُمُـوز: " " " " " (" ").

جمع التَّكسير: كُبَرَاءْ: صوت وحركة وصوت وحركة وصوت ومصوت طويل ومُصوِّتٌ فرعي وصوت ($c\ v\ c\ v\ c\ vv_v\ c$) أو طُوَّال في حالة الوقف.

---

(27) يمكن الرجوع إلى كتب الصرف الكثيرة؛ إلا أننا نحيل القارئ على:

ـ عباس حسن، **النحو الوافي**، دار المعارف بمصر، الجزء الرابع، باب التصريف، ص. 687 ـ 694؛ وعبد الرحمان جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق جماعة، دار إحياء الكتب العربية، ط. 4، 1378هـ/ 1958 م، الجزء الثاني، النوع الأربعون: معرفة الأشباه والنظائر، ص. 3 ـ 42.

جميع التكسير: قَتْلَى ← صوت وحركة وصوت وَصَوْتٌ ومصوت (c v c c v v)[28]

جميع التّكسير: غِلْمَان ← صوت وحركة وصوت وصوت ومصوت وصوت (c v c c v v c).

جمع التّكسير: كَتَبَةْ ← صوت وحركة وصوت وحركة وصوت وحركة وصوت. (c v c v c v c).

جمع التّكسير: أغبِياءْ ← صوت وحركة وصوت وصوت وحركة وصوت ومصوت طوال ومُصَوِّت فرعي وصوت. ($c\ v\ c\ c\ v\ c\ vv_v\ c$).

جمع التكسير: هِمَمْ ← صوت وحركة وصوت وحركة وصوت. (c v c v c).

جمع التَّكسير: أَبْنِيَةْ ← صوت وحركة وصوت وصوت وحركة وصوت وحركة وصوت. (c v c c v c v c).

جمع التّكسير: صُوَّامْ ← صوت وحركة وصوت وصوت وَمُصَوّت وصوت. (c v c c vv c).

جمع التّكسير: حُمْرْ ← صوت وحركة وصوت وصوت[29] . (c v c c).

جمع التّكسير: مَعَابِدْ ← صوت وحركة وصوت ومصوت وصوت وحركة وصوت. (c v c v v c v c).

جمع التّكسير: صَحَارَى ← صوت وحركة وصوت ومصوت وصوت ومصوت[30] (c v c vv c v v).

أسماء: عُثْمَانْ ← صوت وحركة وصوت وصوت ومصوت وصوت. (c v c c vv c).

---

(28) هناك مثل هذا الهيكل، لكنه في الصفات، مثل حُبْلَى، وَعَطْشَى، وفي الأسماء، مثل فَحْوَى، وَنَجْوَى. . .

(29) تشترك معه بعض الأسماء في هذا الهيكل، مثل قُفْل وثَغْر، وصِنْو. . .

(30) هناك ما يضاهي هذا الهيكل في المفرد، مثل حُبَارَى.

أسماء: نَافِقَاء[31] ← صوت ومصوت وصوت وحركة وصوت وَمُصَوت طوال ومصوِّت فرعي وصوت. (c v v c v c v v_v c).

أسماء: جَلُولاَء: ← صوت وحركة وصوت ومصوت وصوت ومصوت طُوال ومصَوِّت فرعي وصوت. (c v c vv c vv_v c).

بعد هذا الوصف والتحليل يمكن أن نقدم بعض الخلاصات المؤقتة؛ أولاها أن البنية اللغوية جاءت مطابقة لِمَا تقتضيه الرياضيات من قلب، وإبدال، وعكس، بغض النظر عن نوع الحركة، وعما يطرأ من إدغام، أو إبدال؛ لكن مراعاة نوع الحركة واجبٌ إذا ما أردنا التعرف على النِّسْبَة الزمنية لكل صوت؛ فَزَمَن نطق الصاد ليس هو زمن نطق السين كَالصَّدِّ والسَّدِّ، والقَسْم والقَصْم، وكذلك، فإن زمن نطق (رُمَيَة) لَيْسَ هو زمن نُطْق (رُمَاة)، إذ وقع إعلال للياء، فحذفت وقُلِبَتْ وسُكِّنَت؛ أي نقلت من: (c v c v c v c) ← إلى (c v c v v c)، كما أن زمن نطق: (اِتْدَعَى) ليس زمن نطق[32] (اِدَّعى): (c v c c v c v v) = (c v c c v c v v) لأن التاء ليست هي الدال، وإن كانا من مخرج واحدٍ كما يرى القدماء؛ إذَا كانتِ الأبحاث الدقيقة تُبَيِّنُ أنهما ينتميان إلى فضاء واحد، فإنَّ كل واحد منهما له شخصيتُه مثل أبناء الأسرة الواحدة، مما جعل الدال يوصف بأنه مجهور، والتاء بِأَنَّهُ مهموس.

لا تكون أربع مقاطع قُصَّار متوالية في المفردة الواحدة، وإنما قد يكون هناك اثنان أو ثلاثة؛ وما قِيلَ عن الْقُصَّارِ يُقَالُ عن المقاطع الأخرى، وإنما يكون هناك توزيع محكوم بقواعد موسيقية رياضية؛ هكذا يجد القارئ: (سَحَرَهْ) و(كَهَنُوتْ)، و(طَاغُوتْ)، و(عَاشورَاءْ)؛ أي

(cvcvcvc)؛ (cv c v c v v_v c)؛ (c v v c v_v c)؛ (c v v c v v c v v_v c).

يرفض متن اللغة العربية، وقَبْلَهَا القوانين الموسيقية الرياضية، وجهة النّظر التي تدعى بأن الصرف العربي محكوم بمقطع قُصَّار ومقطع قصير؛ أي بالقدم

(31) مَغَارَةَ اليربوع.

(32) الهيكلان متعادلان، لكننا نحس أن نطق إدعى أسرع من اتْدَعَى.

الإيَانْبِيَّة[33]؛ ولقد انتقدنا هذا الرأي في آخر فصل (النظرية الإيقاعية).

تتحكم الموسيقى في التناسب الصوتي الذي يتحقق عبر تباعد المسافة بين الأصوات؛ وإذا خولف هذا المبدأ فإنه يلجأ إلى الإعلال، والقلب، والإبدال، بحسب مبدأ الهيمنة الذي أشرنا إليه، سواء أكانت هيمنة مخرج، أو صفة، وبحسب مبدأ الخفة، إذ هناك أصوات أخف من أخرى.

جـ ـ القالب العروضي

تعرضنا، فيما سبق، لِلْهَيْكَل الصرفي فتحدثنا عن مخرج كل صوت صوت، وحركة حركة، وعن وجود قيم زمنية لكل صوت مفرد، وله عند التأليف مع غيره، وما قد يصاحِبُه من تناسب، وتنافر، وإدغام، وقلب، وإعلال، وإبدال، وما يحكم كل هذا من معايير، وقواعد؛ إلا أن هدفنا الأساسي لم يكن البحث في علم الصرف، وإنما التَّنْبيه إلى قواعد موسيقية مضمرة وراء تأليف الأصوات؛ وها نحن الآن نريد أن نزيد الأمر وضوحاً بالتركيز على ما أسميناه بِالْقَالِبَ العروضي[34].

لقد خصصنا ثلاثة فصول للكلام عن الْعَرَوض فتطرقنا للمقاطع والأرجل والتفعلات والأوزان[35]؛ وسنذكر ببعض ما تقدم، ثم نضيف إليه معطيات جديدة حتى يتسنى لقارئ الفصل أن يفهمه ويستوعبه بدون الرجوع إلى غيره؛ سيكون عُمْدَتَنَا حازمٌ لأنه يمثل استمراراً للمدرسة الإغريقية الرومانية، ويبيّنُ كَيْفِيَّةَ تَلَقِّيهَا من قبل المهتمين من المسلمين؛ هذه المدرسة التي ما زالت أصولها الرياضية الموسيقية تفعل فِعْلَها في التنظيرات المعاصرة. يستعمل حازم مفهوم (العلم

---

(33) الإيانبية تعريب لـ (L'iambe)، وقد ترجمناها سابقاً بالقدم الهجائية؛ يذهب عكس هذا الرأي:
Lennart Nord, Anita Kruckenberg, and Gunnar Fant, «Timing Studies of Read Prose and Poetry With Parallels in Music-A Research Proposal», Dept. of Speech Communication and Music Acoustic, KTH, STL-QPSR 1/ 1989.
يقول هذا البحث: «هناك اختلاف بين القدم الوزنية (في الشعر)، وبين القدم النبرية (في النثر) من حيث موقع بداية النبر في القدم؛ القدم الوزنية الشعرية إما أن تبتدئ بمقطع قوي أو بمقطع ضعيف (الْخَبَبِي أو الهجائي) في حين أن القدم النثرية تبتدئ دائماً بمقطع قوي. وقد درس الاختلاف في الخواص الزمنية بين نوعي القدمين الشعريين في أبحاث رائدة قليلة، لذلك يجب أن تستمر». p. 2.

(34) القالب العروضي: (Prosodic Template)، لكن هذه الترجمة سياقية فقط، لأننا نفضل النظم على العروض.

(35) هي: سحر الأعداد والأشكال، وتوليف الأنغام، وبلاغة الألحان، من القسم الثاني من الجزء الأول.

الكلي) أو (علم البلاغة) «المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية»، أو (علم اللسان الكلي (ال) «منشأ على أصول منطقية وآراءٍ فلسفية موسيقية»[36].

يُعَبِّرُ حازم بمصطلح (الأرجل)؛ وهي، عنده، ستة أصناف[37]:

(1) سببٌ ثقيل، وهو متحركان: بِمَ ← (c v c v).

(2) سَبَبٌ خفيف، وهو متحرك بعده ساكن: ← مَنْ (c v c).

(3) سَبَبٌ مُتَوَالٍ، وهو متحرك يتوالى بعده ساكنان: قَالْ ← (c v v c).

(4) وتد مفروقٌ، وهو متحركَانِ بينهما ساكن: كَيْفَ: ← (c v c c v).

(5) وتد مجموع، وهو متحركَانِ بعدهما ساكن: لَقَدْ: ← (c v c v c).

(6) وتد متضاعف، وهو متحركَانِ بعدهما ساكنان: مَقَالْ: ← (c v c v v c)، ومعنى هذا أن الرجل (القدم) تتكون من مقطعين قُصَّارَيْنِ، أو مقطع أقصر، أو مقطع أطْول، أو مقطع أقصَر وَقُصَّار، أو قُصَّار وأقصر، أو قُصَّار وأطول؛ وأن الرِّجْلَ يتعدى تأليفها **المقطع الواحد القُصَّار**.

للأرجل تآليف عديدة ينتج عنها ما يسمى بالتفعلات العروضية:

(1) ما تألف من رجلين: سبب ووتد: فاعِلُنْ ← (c v v c. v c v c).

(2) ما تكون من رجلين: وتد وسبب: فَعُولُنْ ← (c v c v v c v c).

(3) ما تركب من ثلاث أرجل: سببين ووتد: مُسْتَفْعِلن ← (c v c c v c c v c v c).

مُتَفَاعِلن ← (c v c v c v v c v c v c).

مُفَاعَلَتُنْ ← (c v c v c v c v c v c).

مَفَاعِيلُنْ ← (c v c v v c v v c v c).

(4) ما امتزج من وتدين وسَبَبٍ: مَفَاعِيلُ فَا ← (c v c v v c v v c v c c v v).

---

(36) حازم القرطاجَنّي، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط. 2، 1981، ص. 244.

(37) المرجع السابق، ص. 253-254؛ 226-227.

(5) ما تشاجرَ من أربع أرجل: من سببين ووتدين: (فعولن فاعلن) ←
(c v c v v c v c c v v c v c v c).

(6) ما تشابك من وتد وثلاثة أسباب: مُسْتَفْعِلَاتُنْ ← (c v c c v c c v c v v c v c).

(7) ما اختلط من سبب وثلاثة أوتاد[38]: (فَاعِلُنْ فَعُولَاتُ) ←
(c v v c v c v c c v c v v c v v c v c).

تحكم في تأليف القوالب أعلاه التقابلات والتقليبات. وقد روعيت التقابلات إلا أن التقليبات منها ما يجوز وما لا يجوز، على الرغم من أنف الرياضيات؛ هكذا يقرر حازم أن «السبب الخفيف والوتد المجموع يقعان كل موقع من أوائل الأجزاء وأوساطها وأواخرها، والسبب الثقيل والوتد المفروق لا يقعان إلا في أوائل الأجزاء وأوساطها، والسبب المتوالي والوتد المتضاعف لا يقعان إلا في نهايات أجزاء الضروب ومصرعات الأعاريض»، وأكده مرة أخرى: «السبب الثقيل والوتد المفروق لا يقعان في نهاية جزء، وإنما يقعان في صدور الأجزاءِ وتضاعيفها»[39] . . والأسباب الخفيفة تتركب مع الأوتاد المجموعة والمفروقة . . والأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة لا تتركب مع بعضها بعض إلا فيما فوق السُّبَاعيات من الأجزاء، ولا تتركب إلا متقدمة عليها، والأسباب الثقيلة لا تتركب مع الأوتاد المجموعة إلا متأخرة عنها، والسبب المتوالي والوتد المتضاعف لا يكونان إلا متأخرين، ولا يركب أحدهما مع الآخر[40].

القوالب عند حازم خماسيات وسباعيات وتساعيات (وإحدى عشرية) كما يقتضي ذلك القالب المركب من ثلاثة أوتاد وسبب؛ ويمكن أن يقال: إنها القوالب المعيارية لكن حينما يقع الانزياح عنها فتكون الثنائيات والثلاثيات والرباعيات والسداسيات والثمانيات والعشريات. لقد كان يلتجئ إلى الرياضيات للفرز بين القوالب وترجيح قالب على قالب لأن القوانين الرياضية هي ما يحقق التناسب ويدفع التنافر؛ على أن التوليفات الرياضية تؤدي إلى ضروب من التركيبات كثيرة

---

(38) تجنبنا التقاليب، واقتصرنا على الأصول، لأنها لا تتحقق في الواقع اللغوي.

(39) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 230؛ 253، 258-259.

(40) حازم، **المرجع المذكور**، صص. 236-237.

جداً، وكان يرتكز إلى الموسيقى أحياناً فيستثقل وقوع الأسباب الثقيلة وتكرار الفاصلة ووقوعها في النهايات، لأن «قانونهم ألاّ يضعوا الثقيل في النهايات ولا سيما في أواخر الأجزاء»، و«النقلة من الأثقل إلى الأخَفّ»[41] و«الانحدار فيها من الأثقل إلى الأخف»[42]؛ هكذا استعمل «**المقاييس البلاغية، والقوانين الموسيقية، والأذواق الصحيحة**»، لكنه استعمال مشروط بتراث شعري جعله حازم يستجيب لهذه المعايير: «وإنما استعملت العرب، من جميع ذلك، ما خَف وتناسب؛ وليس يوجد أصلاً، في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك، أَفْضَلَ مما وضعته العرب من الأوزان»[43].

يتضح مما سبق أن ما ورد عند حازم كان حديث الساعة عند العروضين والموسيقيين في عصره، وهو موضع نقاش وبَحْث في وقتنا هذا، وهو علاقة الصرف بالنظم والموسيقى والرياضيات والمنطق؛ وهذه العلوم مجردة عن المفردات اللغوية مما جعل الكلام يندمج بعضه في بعض تربطه نواظم غير مرئية؛ هي قوانين الموسيقى المتمثلة في مقدار الحركات، والسكنات، وعددها، والدورية الزمانية، والمكانية؛ ويتجلى الاتصال والدورية فيما يسميه العروضيون **بالْخَزم** الذي هو توطئة وتمهيد وَوَصْلٌ لإنشاد البيوت؛ وهذا الأمر ليس إلا إعادة صياغة لما يسمى بتأخير النبر، أو الإيقاع المؤجل، أو النافلة، لكسر رتابة الموسيقى، كما أنه يتبنى نظرية **التعويض** حينما تحذف بعض الأصوات في أي موقع، سواء أكان في البداية أم في الوسط أم في النهاية؛ ويكون بالاعتماد والتوقر والإشباع للحركات وللحروف القابلة للمد وللإطالة المكتنفة لمواقع المحذوفات؛ وأهم أوزان الشعر العربي هي الطويل والبسيط والوافر والكامل والخفيف؛ وكل وزن يتسم بطبع معين.

د ـ البنية النظمية

نقصد بالبنية النظمية[44] ما يتعلق بأنواع التعبير الصوتي الذي يحتوي على

---

(41) يرد حازم أصداء القواعد الموسيقية المتعارف عليها.

(42) يشير إلى الوضع الآتي: مستفعلاتن، مستفعلن، فاعلن.

(43) حازم، **المرجع المذكور**، ص. 232.

(44) البنية النظمية .(Prosodic Structure)

النبر، والتنغيم، ودفق الصوت، والوقف؛ ولدراستها يجب تعاون السيميائيات الشعرية والموسيقية[45] وهذا ما حَاوَلَتْ أن تنجزه بعض الدراسات الجادة. لقد وضعت التحليلات الموسيقية مفاهيم بين أيدي السيميائيين الشعريين، مثل: التجميع، والبنية الوزنية، والتفاعل بينهما، وعلاقتهما بالنَّبْر، وإذ تناولنا هذا في الفصول السابقة، فإننا لن نعدو في هذا المكان تقديم بعض الإشارات الضرورية لإبراز الربط بين التنظير والتحليل.

(1) يعني التجميع أن المقطوعة الموسيقية/ الشعرية يمكن أن تُجَزَّأَ إلى مقاطع، وجمل، وموضوعات، وحوافز، بحسب ترتيب معين في غير تداخل، وفي انعكاس، وفي تجاور لعناصر كل مجموعة[46] وعليه، فإن مقطوعة مًا يمكن أن تجزأ كما يلي:

الحافز: كل جزء يقسم إلى وحدتين

الموضوعة:

الجملة:

الحقبة:

المقطع:

المقطوعة:

(2) ينقسم النبر إلى نوعين أساسيين؛ أحدهما النبر البنيوي الذي يحدث عند نقطة جذب لحنية/ تناغمية في مقطع، أو حقبة، أو جملة، أو موضوعة؛ ونقطة الجذب هي المحط؛ وثانيهما النبر الوزني الذي يتأسس على النقرة القوية في سياق وزني معين؛ وهو بناء ذهني وليس مفروضاً طبيعياً، لأن بعض الموسيقات لا تحتوي على أوزان، في حين أن أخرى أعقد أوزاناً من

(45) A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotique Dictionnaire raisonné de la theorie du langage*, Hachette Université, 1979, p. 299.

(46) Fred Lerdahl. Ray Jackendoff, *AGenerative Theory of Tonal Music*, MIT Press, 1985, pp. 13-99.
والتجزيء الآتي أعدنا النظر فيه بالجزء الثالث، وخصوصاً في المدخل.

الموسيقى التوافقية الغربيّة؛ يقابل النقرة القوية النقرة الضعيفة، ويؤدي هذا التقابل إلى التناوب الْحِقْبِي في مسافة متساوية؛ والوزن قد يكون ثنائيّاً، أو ثلاثياً، أو رباعياً:

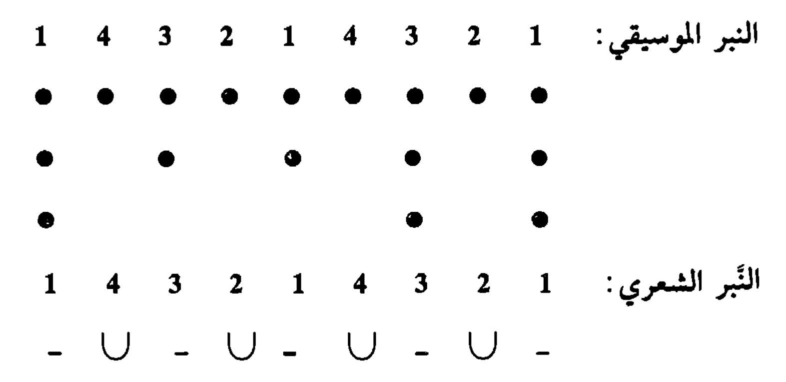
الثنائي: • •
•

الثلاثي: • • •
•

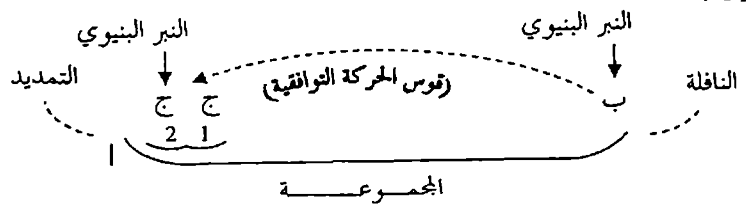
الرباعي: • • • •
•
• •

---

(3) **يكون النبر** القوي ببداية الحقل دائماً مهما كان نوع الوزن، ويكون على النقرة الثالثة كذلك إذا كان رباعياً كما هو مبين أعلاه، ونزيده توضيحاً فيما يلي:



(4) هناك علاقة بين النبر البنيوي والتجميع والوزن؛ والخطاطة التالية تُمَثِّلُ تلك العلاقة:



هكذا يحدث النبر النبوي بإيجاد نغمة تبدأ وتنهي القوس النغمي؛ أي أن هناك بداية بنيوية، ونهاية بنيوية، ومحط[47]. يمكن أن تحدث البداية البنيوية بعد بداية المجموعة مباشرة إذا كانت هناك نافلة، والتَّمديد الذي يأتي بعد المحط ليحدث مجموعة تُعَزّزُ ما بعد المحط قَلَّمَا يأتي. ونقطة بداية النبر البنيوي تحدث بالضبط في بداية نقطتي البداية البنيوية والمحطية.

3 ـ تطبيقات

في ضوء هذه المبادئ السيميائية الموسيقية والشعرية سننظر في مقطوعة شعرية:

لَنْ يَنْتَشِي الموجُ بِهَتْكِ صُخُورٍ دَافِئةٍ سَأُرَافِقُ لِلَجَوْفِ

خَلِيجِيَ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ تَسْقُط فَاكِهَتِي أسْلِمُ لِلأَرْضِ

جُمُوحِيَ يُغْوِينِيَ سُمٌّ يَتَنَضَّحُ فِي أَحْشَائِيَ بَيْنَ يَدَيَّ

مَوَاقِيتٌ تَتَأَهَّبُ نَاسِيَةً مَنْ يَجْذِبُهَا نَحْوَ سَرِير الْمَاءِ هِيَ

الأَلْفَاظُ مُعَتَّقَةٌ فِي الصُّلْبِ مَجَازَاتٌ تَنْحَفِرُ الليلةَ فِي أَلْوَاحِ

مِنْ طِينٍ فَاسِيٍّ يَا أَيَّتُهَا الْمَسْكُوبَةُ مِنْ أَنْفَاقِ دَمِي سَيَكُونُ

الْوَشْم جَمِيلاً أَو أَن الأرضَ بِأَنْفَاسِ الصَّفْصَافِ سَأَجْعَلُهَا

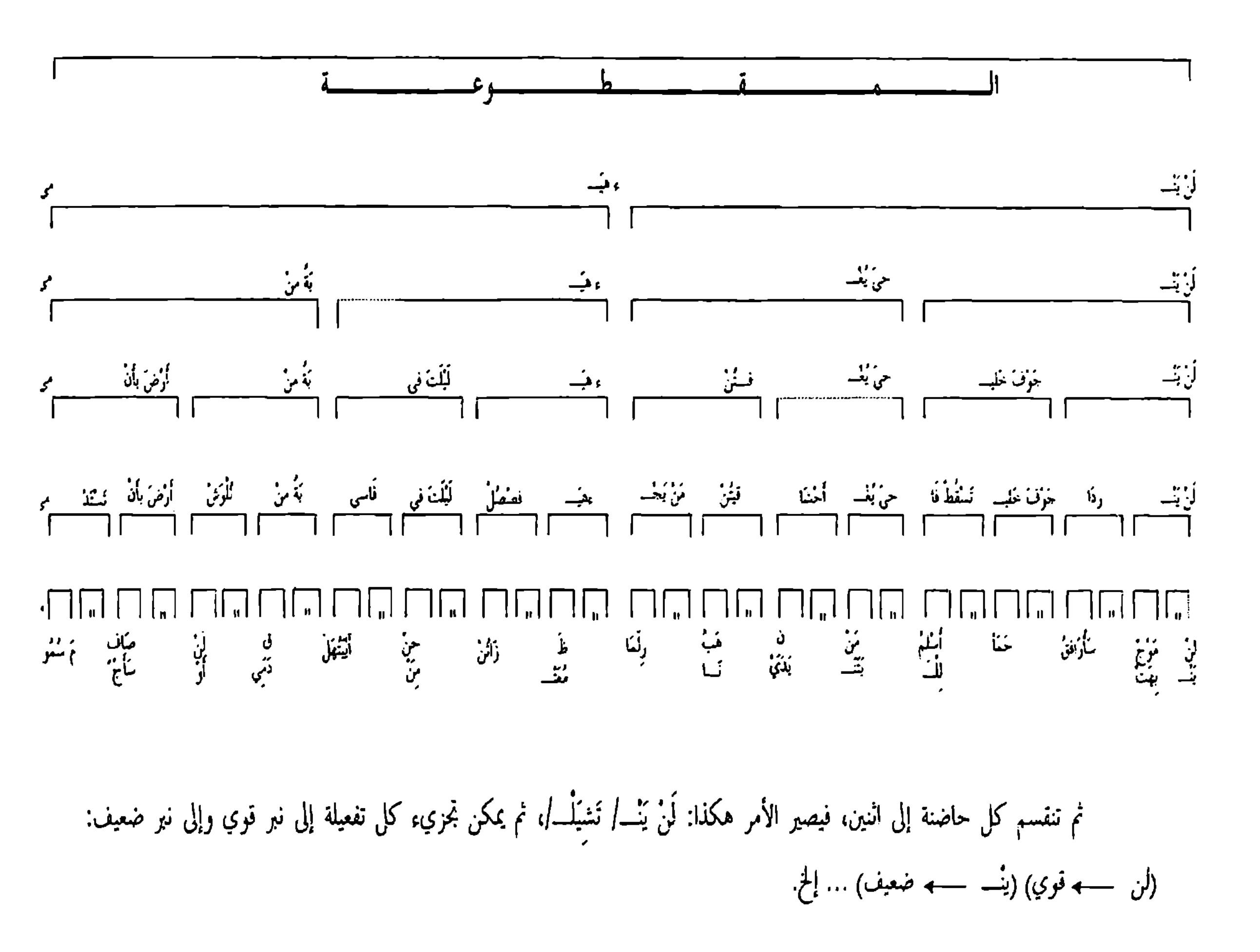
تَسْتَعْذِبُ طَعْمَ سُمُومِي[48].

ليس من السهل الولوج إلى عالم هذه المقطوعة التي ليست مكتوبة بالشكل المتعارف عليه، فليس هناك علامات ترقيم ولا روابط نحوية، وإنما هناك فصل وانفصال، وتراكم وإركام، وتداخل وتشابك؛ ولذلك، فإن ما يسمح بالدخول إلى عالمها هو مفاهيم النظرية السيميائية المستمدة من الموسيقى ومن الشعرية في آن واحد:

---

(47) *Ibid.*, p. 31.

(48) محمد بنيس، **الأعمال الشعري**، دار توبقال للنشر، المغرب، 2002، ج 2، ص. 9. من ديوان (ورقة البهاء (1988).

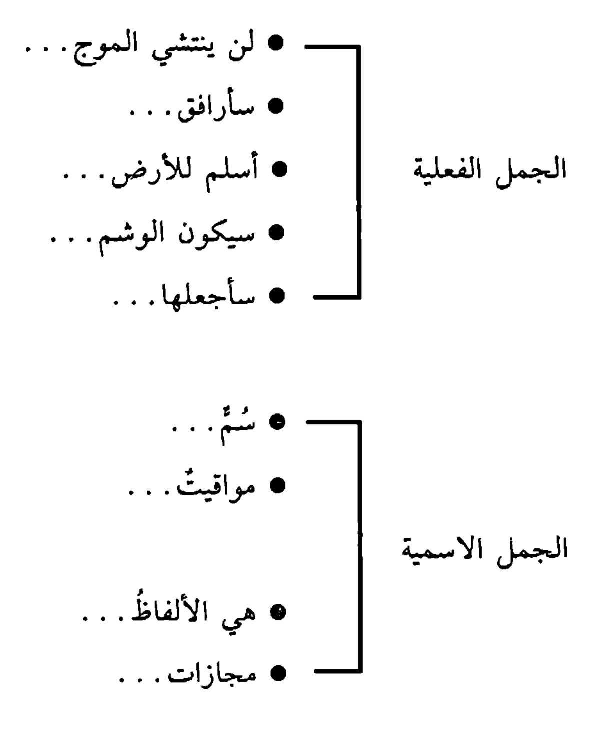


ثم تنقسم كل حاضنة إلى اثنين، فيصير الأمر هكذا: لَنْ يَنْـــ/ تَشيَلْـــ/، ثم يمكن تجزيء كل تفعيلة إلى نبر قوي وإلى نبر ضعيف:

(لن ←— قوي) (ينْـــ ←— ضعيف) ... إلخ.

يتضح من هذا التجميع أن هناك تراتبية تتجلى في التجزيء؛ إذ هناك ثنائية تجزأ إلى رباعية، فإلى ثمانية، فإلى ستة عشر، فإلى اثنين وثلاثين..؛ وهذا التناسب الرياضي يجعل الانعكاس مُمْكناً؛ وما يحكم التجميع، في المستوى الأعلى والعالي والمتوسط، هو المؤشرات المعنوية والتركيبية، وأما في المستوى الأدنى، فلا يكون هناك تناظر بين التّجميع والدلالة والتركيب؛ تحدث المستوى الأعلى عن الأزمة وعن حلها؛ والعالي عن مُكَوِّنِي الأزمة من موج وسم، وعن اللغة ومعجزاتها؛ والمتوسط عن الأمَل في المستقبل، وعن اليأس، ومقاومة اليأس باستجماع أدوات النضال، وانتظار الوقت الملائم لِشَنِّ الغَارة بِتَوَافُرِ الأدوات من مصادرها، فالشروع في المقاومة، فالانتصار.

وأما المؤشرات التركيبيّة فتتجلى في التماثل والتوازي بينها مِمَّا يَجْعَلُهَا تتداخل، سواء أكانت جملاً فعلية أم اسميّة؛ تتكون الجمل الفعلية من عمل، وعامل، ومكونات، والاسمية من موضوعة، وتَنْمية، وملحقات:



إلا أن ما يلفت النظر في المقطوعة هو وجود بعض التراكيب الدخيلة بين

جملتين متماثلتين أو متوازيتين؛ لذلك أحسسنا بأن (تسقط فاكهتي أسلم للأرض جموحِيَ) دخيلة بين (لَنْ يَنْتَشِيَ)، وبين (يُغْوِينِيَ سُمٌّ)، كما أن (مواقيتٌ تتأهَّبُ) حَالَتْ بين (سُمٌّ يَغْوِينِيَ)، وبينَ (مَنْ يَجْذِبُهَا)، و(يَا أَيَّتُهَا) حجزت بين (هي الألفاظ)، وبين (سيكون الوشم جميلاً)؛ وقد حقق هذا الإِدْخَالُ نوعاً من التوتر في المقطوعة فصارت عبارة عن استرخاء فتوتر فاسترخاء[49] أي أن البداية البنيوية (لَنْ يَنْتَشِيَ الموج) مططت إلى الذِّرْوَة (هي الألفاظ)، ثم مُطِّطَ ما بعدها إلى النهاية البنيوية التي هي المحط (سأجعلها تستعذب طَعْمَ سُمُومِي)؛ وإذا ما قارن الباحث بين جهتي الذروة فإنه يجد الأولى تحتوي على استرخاء فتوتر فاسترخاء فتوتر فاسترخاء، وأما الثانية فإنها تشمل توتراً واحداً؛ وبهذا يكون هذا الوضع شبيهاً بالنوع الثالث من الطباق اللّحْنِي الذي تقابل فيه نغمة واحدة أربعاً؛ ويظهر أن هناك ملاءمة في هذا الأمر ما دامت المقطوعة اتجهت نحو المحط.

ذلك هو المستوى الأعلى، وأما المستوى الأدنى فهو القالب العروضي والهيكل الصرفي؛ حينما نُجَزِّئُ التراكيب نستخلص القوالب العروضية والإيقاعيّة الآتية:

	المادة		القالب		الإيقاع
(1)	لَنْ يَنْ	←	فِعْلُنْ	←	● ● ● ●
	تَشِيَلْـ	←	فَعِلُنْ	←	●
	مَوْجُ بِهِـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ●
	صُخُو	←	فَعِلُنْ	←	●
(2)	رِدَا	←	فَعْلُنْ	←	● ● ● ●
	فِئَة	←	فَعِلُنْ	←	●
	سَأَرَا	←	فِعَلُنْ	←	● ● ●
	فِقُ لِلْـ	←	فَعِلُنْ	←	●

(49) F. Lerdahl. R. Jackendoff, of, *op. cit.*, pp. 179-233.

(3)	جَوْفِ خَلِيـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ● ●
	جِيَ مِنْ	←	فِعِلُنْ	←	●
	حَمَإٍ	←	فَعِلُنْ	←	● ● ●
	مَسْنُون	←	مَفْعُولُنْ	←	●
(4)	تَسْقُط فَا	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ● ●
	كِهَتِي	←	فَعِلُنْ	←	●
	أَسْلِمْ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ●
	أَرْضِ جُمو	←	مُفْتَعِلُنْ	←	●
(5)	جِيَ يُغْـ	←	فَعِلُنْ	←	● ● ● ●
	وِبِنِيَ سُمْـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	●
	مُنْ يَتَنَظْـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ●
	طَحُ فِي	←	فَعِلُنْ	←	●
(6)	أَحْشَا	←	فِعْلُنْ	←	● ● ● ●
	ئِي بَيْـ	←	فَعِلُنْ	←	●
	نَ يَدَيْ	←	فِعِلُنْ	←	● ● ●
	يَ مَوَا	←	فَعِلُنْ	←	●
(7)	قِيتُنْ	←	فَعْلُنْ	←	● ● ● ●
	تَتَأَهْـ	←	فَعِلُنْ	←	●
	هَبُ نَا	←	فَعِلُنْ	←	● ● ●
	سِيَةً	←	فَعُلَنْ	←	●
(8)	مَنْ يَجْـ	←	فَعْلُنْ	←	● ● ● ●
	ذِبُهَا	←	فَعُلِنْ	←	●

	نَخوَ سَرِيـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	• • •
	رِلْمَا	←	فَعْلُنْ	←	•
(9)	ءِ هِيَلْـ	←	فَعِلُنْ	←	• • • •
	أَلْفَا	←	فَعْلُنْ	←	•
	ظُ مُعَتْ	←	فَعِلُنْ	←	• • •
	تَقَتْنْ	←	فَعِلُنْ	←	•
(10)	فِضَصُلْ	←	فَعْلُنْ	←	• • • •
	بِ مَجَا	←	فَعِلُنْ	←	•
	زَاتُنْ	←	فَعْلُنْ	←	• • •
	تَنْحَفِرُ لـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	•
(11)	لَيْلُتَقِي	←	مُفْتَعُلِنْ	←	• • • •
	أَلْوَا	←	فَعْلُنْ	←	•
	حِنْ مِنْ	←	فَعْلُنْ	←	• • •
	طِينِنْ	←	فَعْلُنْ	←	•
(12)	فَاسِيـ	←	فَعْلُنْ	←	• • • •
	يِنْ يَا	←	فَعْلُنْ	←	•
	أَيْيَتُهَلْ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	• • •
	مَسْكُو	←	فَعْلُنْ	←	•
(13)	بَةُ مِنْ	←	فَعِلُنْ	←	• • • •
	أَنْفَا	←	فِعْلُنْ	←	•
	قِ دَمِي	←	فَعِلُنْ	←	• • •
	سَيَكُو	←	فَعِلُنْ	←	•

(14)	نُلَوَشْـ	←	فَعْلُنْ	←	● ● ● ●
	مُ جَمِيـ	←	فَعِلُنْ	←	●
	لَنْ أَوْ	←	فَعْلُنْ	←	● ● ●
	أنــَلْ	←	فَعْلُنْ	←	●
(15)	أَرْض بِأَنـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ● ●
	سِضَصَفْـ	←	فَعْلُنْ	←	●
	صَافِ سَأَجْـ	←	مُفْتَعِلُنْ	←	● ● ●
	عَلُهَا	←	فَعْلَنْ	←	●
(16)	تَسْتَعْـ	←	فَعْلُنْ	←	● ● ● ●
	ذِ بَـ طَغْـ	←	فِعلن	←	●
	مَ سُمُو	←	فَعِلَنْ	←	● ● ●
	مي	←	فَع	←	●

تحصل لنامن هذا التجزيء أربع وستون (64) قالباً عروضيّاً، جُمِّعَتْ في سِتّ عشرة (16) مدة زمنية، بحسب الوزن الرّبَاعي، بعدما تجنَّبنا الثنائي الذي سيكلِّفُنَا عَملاً كبيراً، ومُبْعِدين الثلاثي الذي لا يتطابق مع أعدادِ القوالب؛ يسمح الرباعي بِاسْتِيعَابِ القَوالِب الأربعة والستين (64) بِدُونِ فضلة، وبتبادل النقرات القوية مع الضعيفة، تبعاً لقوانين الإيقاع الموسيقي.

تَبَيَّنَ لنا أن المدة الزمنية التي تتحكَّم في تجزيء القطعة أيضاً متضافرةٌ مع المؤشرات المعنوية والتركيبيّة، بل لعلها هي المتحكمة في التجميع وفي الوزن؛ وهكذا، فإن عدد الأربعة والستين قالباً يُمْكِنُ أن يجزأ كالآتي:

32 قـــالــب 32 قـــالــب

16 قــالـب 16 قــالـب 16 قــالـب 16 قــالـب

8 قوالب 8 قوالب 8 قوالب 8 قوالب 8 قوالب 8 قوالب 8 قوالب 8 قوالب

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

(50)

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

وبهذا يمكن تصحيح التجزيء الأول وإعادة النظر فيه بناء على محطيات مضبوطة:

(2: 4: 8: 16: 32).

مِمَّا تَقَدَّمَ يبرز أن التفعلات التي تكرَّرَتْ هي (فَعْلُنْ) سكون العين، و(فَعِلُنْ) بكسر العَيْنِ، و(مُفْتَعِلُنْ)، و(مَفْعُولُنْ) مرة واحدة؛ وهذه القوالب تنتمي إلى القالب الأم (فاعِلُنْ)؛ وأصل كل هذه القوالب (الخبب) الذي يتكون لدى حازم من سبب ثقيل، ووتد مفروقٍ، وَوَتَدٍ مَجْمُوعٍ (مُتَـ/ فَاعِ/ لَتُنْ)، أو من وَتِدٍ، وثلاثة أسباب (مُسْـ/ تَفْـ/ عِلاَ/ تُنْ)؛ هذا القَالب الأخيرَ الذي يمكن أن يَنْحَلَّ منه (فَعْلُنْ) و(فَعُولُنْ)، ومن الأول (فَعِلُنْ) و(فَعِلُنْ).

تأتي هذه القوالب مُتَنَاوبة أحياناً: / فَعْلُنْ/ ، أو تتوالى ثلاثة قوالب متطابقة من (فَعْلُنْ) أو (فَعِلُنْ) ويكون رابعها أحدهما أو (مفتعلن)، أو (مَفْعُولن)، إلا أن هذه القوالب تختلف من حيث البنية الإيقاعية المقطعية:

- فَعْلُنْ ⟵ أقصر وأقصر ⟵ (c v c c v c).
- فَعِلُنْ ⟵ قُصَّار وقُصَّار وأقصر ⟵ (c v c v c v c).
- مُفْتَعِلُنْ ⟵ أقصر وقصار وَقُصَّار وأقْصَر ⟵ (c v c c v c v c v c).
- مَفْعُولُنْ ⟵ أقصر وطويل وأقْصَر ⟵ (c v c c v v c v c).

يتبين من هذا أن أي قالب لا يتطابق مع غيره، مما يفرض أن يكون هناك

(50) لَنْ يَتْ/ تَشِيَذْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ. وهذه البنية الثنائية يمكن أن تجزأ أيضاً إلى: (لَنْ يَتْ). وفي هذه الحال، فإننا نطبق قانون: قوي/ ضعيف؛ وفي مقطوعتنا هاته: قوي/ ضعيف، باعتبار التفعلة خببيّة.

فرق في الزمن بين كل قالب قالب، كما أن هناك فَرْقاً زمنياً ما ينتهي بصوت صَامِتٍ، وبين ما ينتهي بصوت مَدٍّ؛ إنَّ ما ينتهي بالمد يُمَدُّ بحسب استطاعة الْمُمِدِّ؛ وأما الصوت الصامت المنتهي بسكون، فإما أن يكون من الصوامت النَّاغِمَة (لَمْ يَرْعَوْنَا)، أو من الصوامت الاحتكاكية، أو المتصلة (ف، ث، س، ش، ج، غ، خ، ح)، التي تمد بعض المد؛ وأما الصوامت الانغلاقية غير النَّاغمة، فإنها لا تُمَدُّ.

تلك ملامح من القالب العروضي، وها هي بعض سمات الهيكل الصرفي المتعلق بالأفعال، وبالأسماء، وبالأوْصَافِ:

الأفعال: (1) يَنْتَشِي، (2) أرَافِقُ، (3) تَسْقُطُ، (4) أسْلِمُ، (5) يُغْوِي، (6) يَتَنَضَّحُ (7) تَتَأَهَّبُ (8) يَجْذِبُ (9) تَنْحَفِرُ (10) يَكُونُ (11) أجْعَلُهَا (12) تَسْتَعْذِبُ.

من هذه الأفعال ما يبتدئ بمقطع أقصر: (1، 3، 4، 5، 8، 9، 11، 12) ومنها ما يستهل بمقطع قُصَّار وقصير: (2، 10/ ؛ ومنها ما يكون أوله وثانيه قُصَّارين: (6، 7).

أسماء الذوات: (1) الموج، (2) صخُورٌ، (3) الجوف، (4) خَلِيجٌ، (5) حمأ، (6) فاكهة (7) الأرض (8) سُمٌّ (9) أحشاءٌ (10) يَدٌ (11) مواقيت (12) سرير، (13) الماء (14) الألْفَاظ (15) الصُّلْبُ (16) الليلة (17) ألواح (18) طنين (19) فاس (20) نفق (21) دم (22) الوشم (23) أنْفَاسٌ (24) الصفصاف (25) طَعْم.

من الأسماء المذكورة أعلاه ما ابتدأ بمقطع أقصر: (1، 3، 7، 8، 9، 13، 14، 15، 16، 17، 22، 23، 24، 25).

ومنها ما شرع بمقطع قُصَّار فَقصِير: (2، 4، 10، 11، 12، 18، 21).

ومنها ما توالى فيه قُصَّارَان: (5، 20).

ومنها ما كانت بِدَايَتُهُ بقصير: (6، 19).

- أسماء المعاني: (1) هتك (2) جُمُوحٌ (3) مَجَازَاتٌ:
- الأوصاف: (1) دافئة (2) مَسْنُون (3) ناسِيَة (4) مُعَتَّقَة، (5) جَميلاً.

تَبْتَدِئُ أسْماءُ المعاني والأوصاف إما بـ: (أقصر، وقصير، وقصار).

وإذا ما ركَّبْنَا بين هذه المعطيات جميعها فإنها لا تخرج عن المقاطع الآتية:

(1) (C V).

(2) (C V C)

(3) (C V C V V)

(4) (C V C V)

(5) (C V C V V).

وبناء على هذا، فإن الهياكل الصرفية، والهياكل العروضية تضافرت لِتُنْجِزَ البنية النظمية ذات المكونات الأربعة: القدم الخَبَبِيَّة، والقدم الهجائية، والقدم الحربية، والقدم التبخترية؛ وهي على الموالاة:

(C V V C V)

(C V C V V)

(C V C V)

(C V V C V V)

وإذا اتضح هذا فلننظر في توزع الأصوات وائتلافها واختلافها؛ بحسب مخارجها وكمية تَرَدُّدِهَا؛ يرى القارئ، أو السامع أو الناظر إلى هذه المقطوعة، أن كل المخارج كانت ممثلة بصوت أو أكثر؛ فهناك الأصوات الشفهية، والأَسَلِيَّة الأسنانية، والأسنانية العليا، والأسلية اللثوية، وما يخرج من الحنك الصلب، والحنك اللين، واللهاة، والحلق، والحنجرة.

إلا أن ما يلفت الانتباه هو أن الحركات والمصوتات تأتي في المقدمة ويتلوها اللام والميم والنون والراء (لَمْ نَرَ)، والعين والواو؛ وتسمى بالأصوات النَّاغمة، وبأصوات الذلاقة، إلا أن العين لم ترد إلا مرة واحدة في حين أن اللام (18)، والميم (17)، والنون (20)، والياء (16)، والواو (7)؛ والأَصْوَات الاحتكاكية:

الفاء (198) والغين (1) والخاء (1)، والعين (1) والحاء (5)، والهاء (7)، والسِّين (13)، والشين (3)، والظاء (1)، والذال (1)، والجيم (8)، والصاد (4)؛ وأما الصوامت الانغلاقية غير الناغمة، فهي الباء (8)، والتاء (17)، والضاد (3)، والطاء (2)، والدال (3)، والكاف (3)، والقاف (5).

إن هذه المعطيات الْمُشتَّتَةَ التي جمعت في أعداد يجب النظر إليها، كما هي، حتى يمكن منح معنى للمسافة القصيرة أو البعيدة التي تفصل صوتاً عن صوتٍ؛ القرب والبعد غير محايدَيْنِ، إنَّما لَهُما دلالة؛ هناك فروق دلالية بَيْنَ وجْهٍ لوجه، وقفاً لِقَفاً، وبين جنبٍ لِجَنْبٍ، بحسب مبادئ القرب، والمماثلة، والتوازي؛ مواقع الأصوات في قضاء الصفحة محكومة بهندسة تقتضيها مقتضيات الأحوال المختلفة، وطبيعة اللغة العربيّة، ونوع الشعر؛ ذلك أن أصوات المد والأصوات النّاغمة والصوامت الاحتكاكية الاتصالية، بما فيها من صفير وَنَفَسٍ وتأوّه، هي ما يهيمن في المقطوعة. ولا غرابة في هذا، فقد اتخذ بعضاً من الأصوات المذكورة النّحويون والموسيقيون وسيلة لتمييز الكلمة الأصيلة من الدخيلة، وأداة لِصِيَاغَة الألحان؛ وأما الأصوات الانغلاقية الاحتكاكية فليس لها دَوْرٌ كبير في هذه المقطوعة، لأنها نَفْثَةُ مَصْدُورٍ، وآهَةُ مَكْلُومٍ، وإن لَم يَكُنْ فيها وزن تقليديّ ولا قّافية معتادة.

إذا كانت مفردات اللغة العربية تَحْتَوي على أصوات مجهورة ومهموسة، فإن التفرقة بين الجهر والهمس لا تخوّل للمؤول أن يمنح كلاًّ منهما دلالة قارَّةً، إذ بِمُجَرَّد ما يتركَّبَان حتى يَتَدَاخَلاً، ويتفاعلا، ويؤثر بعضهما في بعض؛ ثم إنهما متأثران بدرجة السُّرْعَة، أو الْبُطْءِ، في النّطق، وبالانتماء إلى مجموعة لغوية في بُقْعَة، من الأرض، معينة، وبوضع الأسنان، وبالصحة، وبالذكورة، وبالأنوثة، وبالصغر، وبالشيخوخة، وبمناخ المقطوعة وبتأويله؛ إنها جهر بالمكنون وكشف عن المستور؛ أو إنَّهَا هَمْسُ نفس كَسِيرَةٍ، أو إنها مزيج من كل ذلك؛ على أن الملاحَظ هو أن المقطوعة ابتدأت بتوظيف أصوات مجهورة كثيرة، ثم بدأت تستعمل أصواتاً مهموسة توحي بانقطاع النفس؛ وقد يتخذ المتعجل هذا المؤشر لِيَبْنِيَ عليه تأويلاً انهزَامِيّاً، مع أن المؤشر الصوتي وحده غير كاف، إذ لابد مِنْ مراعاة التركيب، والدَّلالة، والتقليد الشعري، وشخصية الشاعر، والبناء اللحني/

التناغمي للمقطوعة (I - V - I)؛ فهي تبتدئ بـ (لَنْ ينتشي الموج)، و(هي الألفاظُ) كقمة للتوتر و(سأجعلها تَسْتَعْذِبُ طَعْمَ سُمُومِي) نهاية التوتر؛ وعليه، فإن دلالة الأصوات صاحبت وَلاءَمَتْ التِّقنية الموسيقية التي حلت توتر الشاعر وجعلته ينتصِرُ.

خاتمة

يتضح مما سبق أن التفكير البشري في الأصوات اهتم بالفضاء الذي تصدر منه، وبصفاتها الذاتية، والعرضية؛ وقد سيطرت عليه بعض الثنائيات: الشفة/ الحنجرة، مِنْ حيث فضاء الخروج والإخراج؛ الجهر/ الهمس، من حيث الصفات المميزة؛ والانْسِيَاب/ الانغلاق، من حيث الامتداد؛ لكن هذه الثنائيات ليست حَادَّة ولا تتحقق إلا في حالات قليلة، وإنما الغالب هو التداخل، والتقاطع، وخصوصاً أن الصفات ليست مقتصرة على فضاء دون غيره؛ وهكذا، فإن الْحَاء الحلقية والهاء الحنجرية مهموستان.. وإن الباء والميم الشفهيتين مجهورتان.

إن الفضاء الذي تخرج منه الأصوات **مُتَّصَلٌ** جُزِّئ إلى أحياز؛ وكل حيز منها يمكن أن يعتبر شبه مجموعة تحتوي على أصوات تشترك في كثير من الصفات وتختلف في بعضها، مما يجعلها لا تتطابق، وإنما تتماثل وتتشابه كمثل أفراد العائلة الواحدة؛ وكل شبه مجموعة تتداخل، أو تتقاطع، أو تَتَمَاسُّ، أو تَتَجَاوَرُ مع ما يَليها، أو ما يبتعد عنها بمسافة طويلة، أو قصيرة؛ إنها جميعاً يُوَصِّلُ بينها التشابه العائلي.

وعلى الرغم من هذا التداخل فإن هناك سُلَّماً ناظِماً شَبِيهاً بالسُّلَّم الموسيقي يتكون من ثماني درجات؛ هي الشفتان، والأسنان، واللثة، والْحَنَكُ الصُّلْب، واللسان، والحنك اللَّين، واللهاة، (والحلق/ الْحُنْجُرَة)؛ هذه الدرجات يَعْلُو بعضها بعضاً مما يفترض أن يتحكم الأعلى في الأدنى، بل ويَبْتَلِعُه أحياناً، والمجهور في المهموس؛ على أن بعض المعطيات الصوتية تنهض مثالاً مضاداً لهذه التقريرات فيقع العكس؛ وقد يُرَدُّ هذا إلى سلب بعض الصفات من أحد الطرفين حتى يصيرَا متطابِقين فيدغم أحدُهُما في غيره، أو يَفْقِدُ هُوِيته فَيَتَقَمَّصُ هوية أخرى كأن تتحول (التَّاء) إلى (الطاء) أو العكس؛ قد يقال: إن هذا يصح

فيما تقارَبَتْ مخارجه ولا يَجُوزُ فيما تباعدت؛ ويمكن أن يقدم مثالاً: البَاءُ، والْهَاءُ.

الباء: شفوي ومجهور ومغلق.

الهاء: حلقي ومهموس ومُنَغَّمْ.

يتضح من هذا أن ليس هناك اتصال بين الصوتين، إذْ هُمَا في غاية البعد، مما يجعلهما ينتميان إلى مجموعتين متباينتين؛ لكن هذه المباينة مرغوبة في التوليف بين الأصوات؛ هكذا تكون مفردة مثل (هَبْـ/ سهلة سائغة عكس (مُنْبَثّ).

توليف الأصوات محكوم بقواعد مستقاة من الطبيعة المادية، ومن الطبيعة البشرية؛ والطبيعتان كلتاهُمَا متناغمتان؛ وليس هذا التوليف إلا أساساً لتأليف آخر؛ ذلك هو التّركيب.

الفصل الثاني

نسق التراكيب

تمهيد

تناولنا في الفصل السابق العلاقة بين الأصوات الموسيقية والأصوات اللغوية التي نظرنا إليها مفردة، واعتبرنا مخارج الأصوات بمثابة المسافات النغمية التي تكون بين صوت وصوت، ومركبة حينما تُكَوِّنُ مقطعاً، أو هيكلاً صرفياً، أو قالباً عروضياً، ولما تمتزج فتؤلف بنية نظميّة؛ وقد أدّى بنا هذا الاعتبار إلى تجزيء المقطوعة الشعرية، على شاكلة ما يفعله المحللون الموسيقيون، متخذين الوزن والمسافة الزمنية منطلقاً للتجزيء الثنائي فالرباعي فالثماني فالسادس عشر فالاثنين والثلاثين فالأربعة والسّتين، فتقسيم كل هيكل/ قالب إلى نبر قوي/ ضعيف؛ على أن ما سَنُرَكِّزُ عليه الآن هو التراكيب وتجلياتها في اللغة وفي الموسيقى، مع تقديم أمثلة شعرية وتحليلها، مفترضين أن **التركيب فطرة مركوزة في الطبيعة البشرية**؛ وعليه، فإن هذا الفصل سيتناول الفقرات الآتية: **فطرية التركيب**، ثم **تجلياته**، ثم **شعرية الموسيقى**.

1 ـ فطرية التركيب

طرحت علينا المقطوعة السابقة إشكال قراءتها لِتَفَهُّم معانيها وتأويلها. ذلك أن ليس هناك فواصل، أو نقط، أو عوارض، أو مميِّز واضح للحدود بين التراكيب والجمل[1] .

---

(1) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002 (ورقة البهاء 1988)، ص. 9.

أ ـ السَّديم

مثل هذه الحالة تجعل باب الافتراضات مفتوحاً على مِصْرَاعَيْهِ، وخصوصاً إذا كان القراء ليسوا على علم بالتحليل الموسيقي؛ هكذا يمكن أن يَدَّعِيَ مُدَّعٍ بأن هذا المكتوب المتراكم تصلح كل واحدة من جُمَلِهِ أن تكون بداية، مثل: (سَأُرَافِق للجوف خليجيَ من حمأ مَسْنُونٍ لَنْ ينتشي الموج بِهتك صخور دافئة سيكون الوشم جميلاً)؛ وإذا ما سَلَّمْنا بهذا، فإنه يمكن قلب جمل القطعة، أو إِبْدَالُ بعضها من بعض، أو عَكْسُهَا، فتقرأ من النهاية إلى البداية؛ إن هذه المقطوعة (أو الفقرة) مجردة عن الزمان، فلا قبل، ولا بعد[2]؛ إنها عالم من العماء والسَّدِيم حيث يكون هناك شيءٌ مَّا في طور التَّكوين لَمَّا يَتَزَمَّنْ، ولَمَّا يَتَشَيَّأْ، بَلْ (وَلَمَّا يَتَمَكَّنْ)؛ على أن هذا العماءَ لم يَمْنَع الباحثين من تقديم اجتهادات تضيء عَتَمَاتِهِ أَسْهَمَ فيها لسانيون، وشعريون، ومحللو الموسيقى[3]؛ وقد استطاعوا، إلى حد كبير، أن يستخرجوا، من العماء، النور، ومن الفوضى، الانتظام.

ب ـ النظام باللغة

الفرض الذي انطلقنا منه هو أن التركيب متأصل في الطبيعة البشرية؛ يَتَجَلَّى في **الأكوان**، وفي **الطبيعة**، وفي **الأجسام وفي المصطنعات**؛ تتركَّب الأكوان من الألوهية، والروحانيات، والفَلَكِيَّات والعناصر، والْمُكَوِّنَات؛ وإذ إن الانتظام تناولناه في فصل سابق[4]، فإن ما نشير إليه هنا هو العناصر الأربعة من نار وهواءٍ وماء وتراب، والمكونات الأربعة التي هي الإنسان والحيوان والنبات والْجَمَاد.

- **العناصر:**

النار: دافئة، حمأ

الهواء: سَوْق الهواءِ للموج

الماء: الموج، الخليج، حمأ، سرير الماء، المسكوبة، الاستعذاب

الأرض: الأرض، الطين، نحو، في، فاس.

---

(2) تكون كلمات المقطوعة بمثابة حدود التناسب الرياضي التي يجوز فيها العكس والقلب والإبدال. .

(3) تراجع فصول القسم الأول من هذا الجزء (النظريات)، وفقرة (تجليات) من هذا البحث.

(4) الفصل الرابع (المبادئ التنظيمية) من الجزء الأو (مبادئ ومسارات).

- **المكوّنات:**

الإنسان: الشاعر

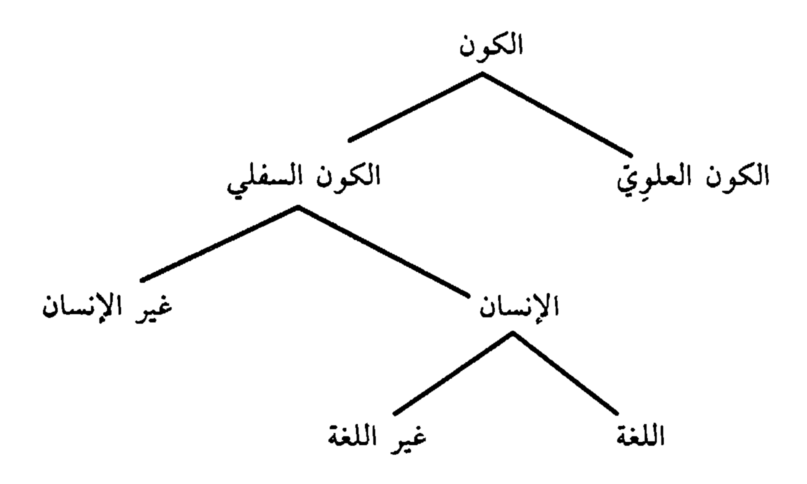
الحيوان: الكائنات الحية

الجماد: صُخُورٌ

النبات: فاكهة

- **الزمكان:** الحال والمستقبل بمؤشرات (لَنْ، سَـ)، مواقيت، الليلة، الخليج.

وتأسساً على هذا، فإن ما تتركب منه المقْطوعة في مرحلة أولى:



يتحقق النظام بالتركيب اللغوي أيضاً، مما تناوله النحاة، منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا، بنظريات مختلفة تبعاً لتنوع المشارب الْعَقَدِيَّة، والعملية، والفلسفية، وتطورات الحياة الاجتماعية؛ وهكذا تَكَوَّنَتْ مَذَاهب نحوية، ومدارس لسانية مُتَجَلِّية في المناهج الوصفية، والبنيوية، والتوليدية التحويلية، والتوليدية التأويلية، وغيرها من نظريات وآراء أصيلة أو مزيفة؛ بيد أننا لا يَعْنِينَا التركيب النحوي لذاته، فلذلك مدارسه وأهلوه[5]، وإنما نسعى إلى الاستفادة مما هو مفيد

(5) شاع منذ سنوات الثمانين من القرن الماضي الحديث عن الالتحام (Cohesion)، والاتساق (Consistance)، والانسجام (Coherence)، في أبحاث وكتب عديدة.

لنا في نحت منهاجيّة مؤلِّفة بين التركيب النحوي والموسيقى في آن واحد، حتى يتسنى لنا مقاربة الشعر بها، وخصوصاً الأشعار المعاصرة.

قد ينساق المستمع أو القارئ وَرَاءَ غَرِيزَتِه الموسيقية والدلالية، مثلما حصل لأجْدَادِنَا من القراء[6]، فيجزئ المكتوب إلى تراكيب، مُفِيدة، أو شبه مفيدة، مع اعتبار بعض المؤشرات التركيبية، مثل أدوات الاستقبال، ومثل توهم الانفصال بين التراكيب والجمل، كأن كل جملة تتحدّث عن شيء آخر لا يَمُتُّ بصلة لما قبله ولما بعده؛ وتبعاً لهذا يمكن تجزيء المقطوعة السابقة كما يلي:

1) لَنْ. . . دافئة

2) سأرافق. . . مَسْنُونْ

3) تَسْقُطُ. . . فَاكِهَتِي

4) أسْلِمُ. . . جموحِي

5) يُغْوِينِي. . . في أحْشائِي

6) بين يدي. . . الماءِ

7) هي الألفاظ. . . فَاسِيٌ

8) يا أيتُهَا. . . دَمِي

9) سَيَكُونُ. . . جَمِيلاً

10) أو أنَّ. . . الصَّفْصَافِ

11) سَأَجْعَلُهَا. . . سُمُومِيَ

إلا أن الأبحاث المستجدة لا تقنع بهذا التَّجزيء العام، لكنها اقترحت التحليل بالمكونات الأساسية والثانوية التي يتألف منها التركيب، سواء أكان مقطوعة أم مَقْطَعاً، أم جملة، أم كلمة. وإذا ما أخذنا الجملة الآتية، فإن الوضع يكون كالآتي:

---

(6) تراجع كتب القراءات، والبلاغة، والنقد؛ انظر الفصل الثالث (النظرية الإيقاعية) من القسم الأول من (النظريات).

● لَنْ يَنْتَشِيَ الموجُ بِهَتْكِ صُخُورٍ دَافِئَةٍ[7].

5) لَنْ يَنْتَشِيَ الْمَوْتُ بِهَتْكِ صَخُورٍ دَافِئَةٍ.

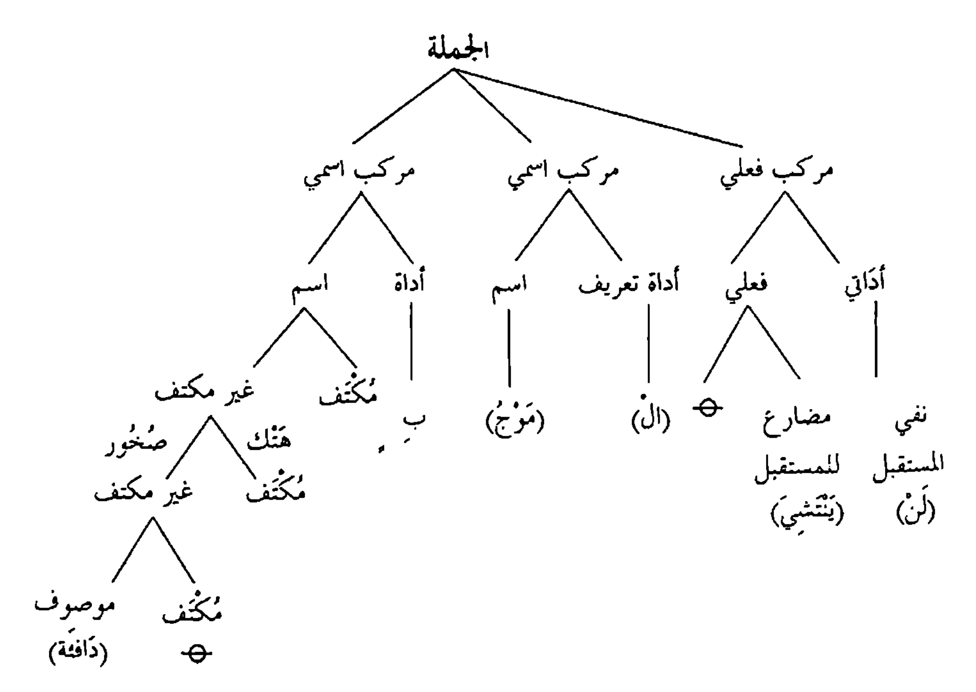
4) لَنْ يَنْتَشِيَ الْمَوْتُ بِهَتْكِ، صَخُورٍ دَافِئَةٍ.

3) لَنْ يَنْتَشِيَ الْمَوْتُ بِهَتْكِ صَخُورٍ دَافِئَةٍ.

2) لَنْ يَنْتَشِيَ الْمَوْتُ بِهَتْكِ صَخُورٍ دَافِئَةٍ.

1) لَنْ يَنْتَشِيَ الْمَوْتُ بِ هَتْكِ صَخُورٍ دَافِئَةٍ.

يتضح مما هو أعلاه أن التجزيء بدأ ثُنَائِيّاً فَثُلاَثِيّاً فَرُبَاعِيّاً فَخُمَاسِيّاً فَسُدَاسِيّاً فَسُبَاعِيّاً؛ يمثل التجزيء التحتِيُّ تَفْتِيتَ الجملة إلى وحداتها الصرفية الصغرى لمعرفة مكوناتها، وَمَا بينها من علاقة ترتيب واحْتِوَاء، كما يتضح في التشجير الآتي:



إلا أن هذا التحليل لا يفيدنا في التفرقة بين الجمل النحوية وبين الجمل

(7) يجد القارئ مثل هذا التحليل متداولاً في كتب اللسانيات المعاصرة.

المقبولة، وبين الجمل اللاّحنة. ذلك أن الجمل النحوية هي المعتادة التي يتلقاها أبناءُ اللغة الواحدة دون أن تثير اسْتِغْرَابَهُمْ، أو دهشة لهم، والمقبولة هي ما يجعلها السياق العام والخاص بعد إعادة ترتيب بعض مكوّناتها، ذات معنى، مثل كثير من الخطاب الشعْرِيّ، وأما اللاّحِنة، فهي ما لا يستقيم تركيبها مهما بذل من جهد، كأن تكون قالِبَةً للمقولات النحوية الأساسية. لإيضاح هذا نحلل الجملة النووية الآتية:

لَنْ يَنْتَشِيَ الموجُ بِهَتْكِ صُخُورٍ دَافِئَةٍ[8].

لَنْ: أداة نفي + تدل على المستقبل

يَنْتَشِيَ: فِعْلٌ + مُضَارِعٌ + مُسْنَدٌ إلى إِنْسَانٍ + يتحرك بِكَيْفِيَّة غير عادية.

آل: أداةُ تَعْرِيفٍ.

موج: ذروة مائية + متحرك + مدفوع بالرِّيحِ + منكسر عند الشاطئ + مُنْتَشٍ. (+ الجنس).

ب: أداة جَرٍّ

هَتْكَ: ثقب يَحْدُثُ في شيء + بإنسان أو بما اتصل به. (+ الفرج).

صُخُور: حجارة صلبة + تكون في الشاطئ + تَنْكَسِرُ عَلَيْهَا الأمواج.

دافئة: شيء + معتدل الحرَارَة. (+ دِفْءُ الجماع ولذاذته).

يتبين من هذا التحليل أن هناك إِدْمَاجاً بين الموج الذي هو ناتج عن سائل وبين الإنسان؛ بحيث إنَّ كُلاًّ منهما يَنْتَشِي؛ ينتشي الموجه بهبوب الريح، والإنسان بِرَوْحِ الطَّرب أو الخمر. . . ؛ وأن هناك إِلْحَاماً بين الصخور والثياب، بحيث إن الصخور وقاية للبَرِّيَّةِ من الطُّوفان، والثياب وقاية من البرودة والْحَرّ؛ ومَا سَوَّغَ ذلك الإِدْمَاج هو سيولة الخمر والموج، وهو الحرية الزائدة التي تكون في البحر الهائج المائج كالإنسان الهائج بالنشوة الزائدة؛ هذه النشوة التي تكون مصادرها متعددة؛ وعليه، فإن هذا التركيب احتوى على التَّشْبِيهات/ الاستعارات

(8) يدعى هذا الصنيع بالتحليل بالمقومات؛ وفيه أدبيات كثيرة تتجلى في كتب ومقالات؛ وأشهر من أسهم في هذا الجهد المدرسة السيميائية الباريسية الفرنسية.

الآتية: مَاءُ الْبَحْرِ خمر؛ والموج سِكِّيرٌ مُنْتَشٍ؛ والصخور ثِيَابٌ؛ والنَّارُ بَرْدٌ وَسَلَامٌ؛ وَالقَضِيَّةُ فَرْجٌ مُخصَنٌ[9].

إن هذه الجملة النووية زاوجت بين العناصر الأربعة: النار والماء والهواء والتراب، وأَنْكَحَتْ بَيْن المكونات الأربعة: الإنسان والحيوان والنبات والجماد؛ وتواشجت الصلات بينها جميعاً بِحسب مبدأ (**كُلُّ شيء يشبه كل شيءٍ بجهة من الجهات ويختلفُ معه بجهة من الجهات**)[10]؛ كانت الجملة النوويّة محققة لمتطلبات قوانين الخطاب والطبيعة؛ فهي تتسم **بالبساطة**، **وبالفَاعِلِيَّة**، **وبتقرير الحُكْم**، **وبالخَبَرِيَّة**؛ هي فعل وفاعل ومكملات، وهي من جوامع الكلم، وهي حكم مطلق، وهي ذات إخبار مفيد، وهي نواة أوْ خَلِيَّة، مثل نواة أوْ خلية الجسم البشري التي تنقسم وتتوالد وتتناسل بكيفية طبيعية تَضْمن الحياة والانسجام، أو بكيفية فوضويّة تُؤَدّي إلى الدَّمَارِ والهلاك[11].

يتبين مما سبق أن التركيب يقوم بدور أساسي في تحقيق الانتظام. يتجلى ذلك في تركيب الأكوان التي عرفها الْبَشَرُ والتي ما زال يجهلها إلى حد الآن، وتركيب اللسان بِحسب قوانين وقواعد اكتشفها الإنسان، وسَمَّاها بحسب ما يقتضيه البيان، وتوليف الألحان تبَعاً لما يقتضيه الْبُرْهَان[12]؛ وإذ تحدثنا بشيء من التفصيل عن الانتظام بالعرفان وباللسان، فإننا الآن نستكشف علاقة علم الألحان، وصناعة الغناء بعلم الشعر ومعايير الأوزان.

جـ ـ الانتظام بالموسيقى

علم الموسيقى قائم الذات، وهو من أتْلَدِ العلوم وأرقاها، لذلك، فإن الْمُخْتَصِّينَ أنفسهم لا يستطيعون الحديث عنه في صفحات؛ فما الحال إذا تعلق الأمر بمن لا يعرف إلا اللَّمَمَ! لهذا، فإن ما نقدمه مُجَرَّدَ مبادئ قليلة يعتقد كثير من الباحثين أنها تَتَزَيَّى بسمات الكونية، مما يجعلها شاملة للموسيقة والشعر

(9) هناك أدبيات غزيرة حول الاستعارة أشرنا إلى بعضها في فصل (المبادئ التنظيمية) من القسم الأول من الجزء الأول.

(10) هذا المبدأ وغيره مما فصلنا فيه القول في أبحاثنا السابقة، وخصوصاً مقدمة (التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996).

(11) انظر، الفصل الثاني (المبادئ الحركية) من القسم الأول من الجزء الأول.

(12) نقصد الأساس الرياضي للموسيقي.

بالضرورة؛ من المبادئ الأصواتُ التي تحتوي عليها اللغة الطبيعية والموسيقى، وإن كان هناك اختلاف في عددها، وفي نطق بعضها، وفي النقص منها، أو الزيادة فيها، بتأثير العصور، وتنوع الأمكنة، وهيآت الْمُصَوِّتِين؛ ومنها الإيقاع وما يحتويه مِنْ تعامل مع الزمن بتطويله وتقصيره؛ ومنها الصمت بأزمنته ومقاديرها؛ ومنها صيرورة اللحن وسيرورته بكيفية رتيبة، أو كارثية.

كُتِبَتِ الأسفار الكثيرة حول تاريخ الموسيقى بَيَّنَتْ فيه حِقَبَهَا ومراحلها، إلا أن إشكالنا يحتم علينا الإشارة إلى ثلاث حقب أساسية[13] أُولاَهَا التناظرية، وثانيتها التوافقية، وثالثتها التسلسلية؛ نقصد بـ(التناظرية)[14] ما يدعى في ترجمة غير دقيقة بـ(الطباق اللحني)؛ كانت التناظرية عقيدة العصور الوسيطة في أبعادها الفكرية والاجتماعية والجمالية؛ ومنها جماليات الموسيقى والشعر؛ وخلاصتها أن المقطوعة تتوالدُ وتتناسل وتَنْمُو في تقابل خَطِّي؛ وقد اقترِح لهذه العملية الموسيقيون والبلاغيون قواعد ذكر منها الموسيقيون خمساً والبلاغيون أصنافاً عديدة؛ وَسَنَتَجَرَّأُ فَنَجْمَعُهَا في ثلاثة؛ أولها **المطابقة** التي هي الجمع بين متضادَّيْن؛ وثانيها **الجمع** الذي يُقابل فيه شيئان فصاعداً بشيءٍ واحد؛ وثالثها **المقابلة** التي تجمع بين أشياء متوافقة وبين أضدادها.

في نهاية القرن الشابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بدأ تعدد الأصوات يَحُلُّ محل التناظر الموسيقي، حيث شرع العصر الحديث يتشكل بمكوناته الاجتماعية والاقتصادية، وما يقتضيه ذلك التشكل من تدافع، وصراع؛ وكان من مَظَاهِرِهِمَا انبثاق التوافقية[15] التي: «جعلت الموسيقى وسيطاً بين أنواعِ الصّراع الاجتماعي مسلمة إيَّاه إلى التوترات الصراعية المحدثة بالجذب والدفع بين الأصوات؛ سواء أكان ذلك على مستوى البنيات الصغرى والموضوعة، أو على مستوى الأشكال الكبرى المحددة بمحاور الطاقة المكونة بالجهات التوافقية المختلفة»[16]. الموسيقى

(13) انظر في هذا على سبيل المثال:

- Françoise Escale, *Espaces sociaux. Espaces Musicaux*, Payot, Paris, 1979.
- F. Escale, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Paris, Méridiens Klinck sieck, 1990.

(14) التناظرية ترجمة لـ (Contrepoints).

(15) التوافقية ترجمة لـ (Tonalité).

(16) لإدراك العلاقة بين الموسيقى والمحددات؟ انظر:

- F. Escale, *Espaces sociaux, (spécialement) -Production Musical*, Production sociale, pp. 221-240.

التوافقية، بما تقتضيه من صيرورة وتوتر واسترخاء وتجاذب بين الأساس والثابت ومن غائية ذات مراحل، تَجَلّيَاتٌ فنية لقضايا اجتماعية وعلمية؛ وقد فرضت هذه الموسيقى نفسها عدة قرون إلى أن قامت ثورة ضدها في آخر القرن التاسع عشر والعشرين؛ إلا أنه على الرَّغم من تلك الثورة التي حاولتْ أن تَهُدَّ أرْكَانَهَا، فإن أهم التنظيرات الموسيقية اهْتَمَّتْ بها، وبِعَلائقها، باللغة وبالشعر، وباقتباس بعض مفاهيمها لتحليل الإيقاع الشعري.

كانت إرْهاصات التضايق من الموسيقى التوافقية بدأت تظهر في آخر التاسع عشر؛ لكن القرن العشرين، بما عرفه من حَرْبَيْن طاحنتين ومن ثورات اجتماعية وفنية وعلمية، هو أب اللاّتوافقية[17] التي خلخلت كثيراً من أسس التوافقية، مثل الهيمنة، والدورية، والصراع بين الأساس والثابت، والْحَتْمِيَّة؛ هكذا اقتُرِحَت الأصوات الاثنا عشر التي تتوالى في ترتيب وتسلسل لا يهيمن أحدها على غيره؛ إلا أنها تعتريها أربع حالات؛ هي **الاستقامة**، وتعاكس **مسافة مع مسافة**، **والتقهقر الجزئي**، **والتقهقر المعكوس**، وأن الموسيقى عبارة عن فنٍّ فضائي مكون من جسم صوتي يتحرّك في مكان، وأنَّ المادة الصوتية ينبغي تصورها في حالة تشتت، وانتشارٍ، وفي غير اتجاه، مما يجعل كل تَذَكُّرٍ (. . .) مستحيلاً[18].

د ـ توليف النَّسَقَيْن

تلك إبدالات موسيقية كبرى ثلاثة، ومن الممكن أن تكون هي الإبدالات الشعرية ما دمنا افترضنا الأسس المشتركة لعلم الموسيقى ولعلم الشعر، وما فَتِئْنَا نَرْصُد تفاعلهما القوي عبر كل الأزمنة وكل الأمكنة؛ وتاريخ الشعر والموسيقى والشعراء الموسيقيين شاهد على ذلك؛ وهكذا كانت الموسيقى في خدمة النص أحياناً، وكان يقع تحويل اللغة إلى موسيقى بحيث تتحرك تلك في هذه[19] وروح الموسيقى والشعر هو الزمن؛ ومعنى هذا أن الصوت محكوم بالزمن، وكذلك قَسِيمُهُ الذي هو الصَّمْت؛ وقد وضع الموسيقيون للصوتِ رُموزاً ومنحوها قيماً؛
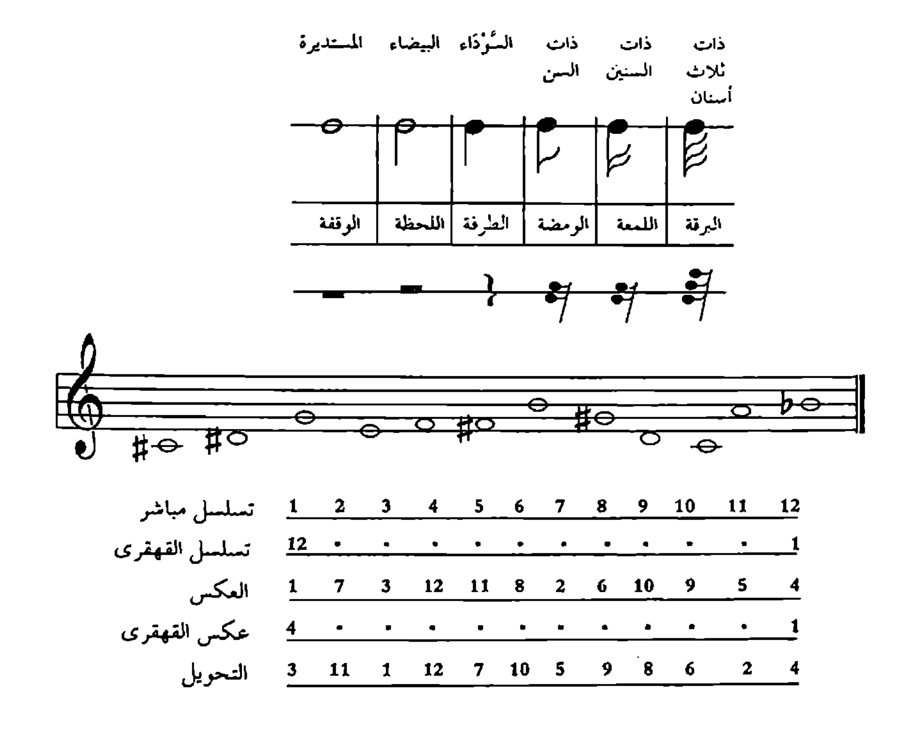
(17) اللاتوافقية: Atonalité.

(18) Elisabeth Brisson, *La Musique*, Belin, Paris, 1993, pp. 265-266.

(19) F. Escale, Contrepoints. Cha.I. La Musique comme imaginaire de la Littérature, pp. 13-158; II. «La Littérature comme imaginaire de la Musique,» pp. 183-325.

وهي المستديرة، والبيضاء، والسوداء، وذات السن، وذات السِّنين وذات الثلاثة أسنان. . . ؛ واهتموا أيضاً بالصمت الذي هو حاجة جسدية أو لحنية، أو إيقاعية، فاقْتَرَحُوا لَهُ علامات بأسماءِ وقِيَم؛ وهي الوقفة، واللحظة، والطَّرْفَة، والومضة، واللَّمْعة، والبَرْقَة[20]؛ بناء علىً ما أنجزناه في أنواع المقاطع، فإننا سنتخذُه مِعْيَاراً نَقِيسُ عليه أنواع الصَّوْت والصَّمْت:

المقاطــع:	قُصَّار	أقْصَرُ	قَصِيرٌ	طَوِيلٌ	أطْوَلُ	طُوَّالٌ
الصوت:	ذات الثلاثة أسنان	ذات السنين	ذات السن	السّوداء	البيضاء	المستديرة
القيــم:	⅛	¼	½	1	2	4
الصمت:	البرقة	اللمعة	الومضة	الطّرفة	اللحظة	الوقفة



(20) بعض هذه المفردات من مقترحاتنا: (الطرفة والومضة، واللمعة، والبرقة)، وهي تحتاج إلى تدقيق في معناها حتى ترتب بحسب درجاتها).

2 ـ تجليات

يتذكر القارئ أننا جزأنا المقطوعة إلى مسافات زمنية تسمى بأسماء مختلفة، مثل الحاجز، والحقل، والمقياس، والقياس؛ ومهما اختلفت التسميات فإن ما لا يناقش هو أن يكون بين حاجز وحاجز زمنٌ مُحَدَّدٌ، مثل: $\frac{2}{4}$ ؛ $\frac{4}{4}$ . . ؛ وعليه، فإن مجموع قيم الصوت والصمت بين حاجز وآخر يجب أن لا تتعدى قيمة الْبَسْطِ؛ قد يكون زمن الصوت أطول أحياناً من الصمت، وقد يكون الأمر عكس ذلك؛ وإذا كانت هيمنة الصوت فيما هو موسيقي أو شعري مما يُسَلم به الْحِسّ السليم، فإن السامع أو القارئ يفاجأ في نصوص/ قطع معاصرة سيادة الصمت/ البياض، بحيث لا تكون الأصوات إلاَّ مادَّة مبعثرة في فضاء الصفحة؛ هكذا صار الموسيقي والشاعر يعبثان ببياض الصفحة (الصمت)، وبسواد المواد (الصوت)؛ وتبعاً لهذا، فإن الصفحة تحولت بفعل تشكيل الحروف اللغوية والعلامات الموسيقية إلى ما يشبه بعض اللوحات التشكيلية؛ كما أن الشاعر المعاصر اهتم بعلامات الترقيم التي تقوم مقام بعض العلامات الموسيقية، مثل العلامات المنقوطة، ونقطة الإضافة المضاعفة، وعلامات تمطيط الصوت، أو الصمت. . ؛ هكذا صار الشاعر يتقمص شخصية الملحن، بل إنه ملحن لِلُّغة بالكشف عن أبعادها الموسيقية، سواء أكان مدفوعاً بِفِطرته الموسيقية، أَمْ بمكتسباته المعرفية.

أ ـ تراكم الصوت

لهذا كله، فإنه من السذاجة الحرص على تطبيق مفاهيم التناظرية، أو التوافقية، أو التسلسلية، وحدها، على ديوان (ورقة الْبَهَاءِ). ذلك أن ما يمكن أن يسمى بالحركة الأولى في هذا الديوان يحتوي على مقطوعات تَضُمُّ مقاطع يختلف شكل كتابتها بين الإِرْكَام والتَّشَتُّتِ، والأسطر، والبياض الكبير، والصغير؛ هكذا تحتوي الصفحة الأَولى على مكتوب متراكم، ثم تَتْلُوها صفحة ثانية تضم مسطوراً ومنثوراً وتلاحُماً. . ؛ وهذا يعني أن النص الشعري المعاصر شديد التعقيد؛ لذلك تجب معالجته بمناهج مركبة. وبناء عليه، فإن المقطع الأول يمكن مقاربته بمفاهيم التوافقية، مثل المنطلق والمحط، وما بينهما من تهييء يقتضي تمطيطاً يحتوي على الاسترخاء، والتوتر، والذروة، والاستباق، والاسترجاع؛ لهذا، فإنه يمكن تجزئته إلى موضوعتين كبيرتين: كل منهما

يحتوي على ست جمل؛ إلا أن منها ما يبقى عليه، ومنها ما يختزل **للإدخال، والمماثلة، والموازاة**؛ فما يُحْذَفُ للإدخال: (3) تسقط فاكهتي... (4) أسلم للأرض... (6) مواقيت تتأهَّبُ؛ وما حذف للمماثلة والموازاة هو (2) سأرافق...؛ وعليه، فإن ما أبقي عليه هو (1) لَنْ يَنْتَشِيَ.. (5) يغوينيَ سم..؛ أو بلغة التوافقية هو الأساسية والثابتة.

تحتوي الموضوعة الثابتة على سِتِّ جُمَلٍ، إلا أنه بعد إزالة الدخيل يبقى (7) هي الألفاظ... (8) مجازات... (12) سأجْعلها... ثم أزيلت (8) للتماثل والتوازي مع (7)؛ وعليه، فإن ما مكث هو (1)، (5) و(7)، و(12)؛ وإذا شئنا أن نُعَبِّرَ بلغة التوافقية، فهي الأساسية، وما تحت الثابتة، والثابتة، ومحط الأساسيَّة؛ أي بالتدوين الموسيقي: .I - IV - V - I

هذا التحليل المؤسَّس على التراتبية، والهيمنة، والدورية، جاءت التسلسلية لِتَنْتَقِدَه، فانطلقت من إلغاء الطبقية في الموسيقى، فلا أساس، ولا وسط، ولا ثابت (مسيطر)؛ وعليه، فإن الاثنتي عشرة نغمة متكافئة مرتبة متسلسلة من حيث المبدأ، لكنها، من حيث إنها متكافئة، يجوز فيها القلب، والإبدال، والعكس؛ أو ما يعبر عنه موسيقياً **بالاستقامة، والعكس، والتقهقر، وعكس التقهقر**. وإذا ما أردنا التمثيل لهذه المفاهيم، فإن: (1) الاستقامة تتجلى في تسلسل جمل المقطع، و(2) التقهقر يبتدئ بآخر جملة في المقطع وينتهي بأول جملة منه، و(3) الانعكاس المرآوي الذي يقع بين مجموعة أنغام، وانعكاس الانعكاس في الأنْغَام نفسها؛ وقد تصح هذه العمليات كلها إذا اعتبرنا الجمل كقطع أو أرقام مجردة عن الزمان والمكان والسياق؛ فهل يعقل هذا، وجوهر الموسيقى/ اللغة الزمان؟! إلاَّ أن صنيعَهم تَبَيَّنُ منه المحافظة على الزمن أيضاً.

ب ـ تفاعل الصوت والصمت

إن المقطع الذي نظرنا فيه ليس إلا استهلالاً لحركة طويلة تتكون من سبعة مقاطع سنناقش طبيعة تركيبها فيما بعد؛ إلا أننا سنخص المقطع الثاني ببعض الملاحظات؛ يتكون هذا المقطع من مادتين يفصل بينهما بياض؛ وكل واحدة منهما مكتوبة بكيفية خاصة؛ لهذا، فإننا سَنُبْرِزُ بنية كل واحدة منهما، ثم نلتمس العلائق فيما بينهما؛ **المادة الأولى** هي:

أَرْضاً لِلْفِتْنَةِ
لا
أرضاً لِلْهِجْرَةِ
لا
أرضاً لِمَجَاهِلِ غَاوِيَتِي

المادة الثانية هي:

لِيَ عُرْسٌ يَتْبَعُنِي مَجْداً لِرَذَاذٍ
ضَاعَ مَعِي بِجِنَانَ الْعُدْوةِ كَانَ
مَعِي يَسْهَرُ خَلْفَ الشُّبَّاكِ إذا
ارْتَطَمَتْ أَصْوَاؤكِ بِالأَقْصَى مِنْ
مُنْحَدَرَاتِ جِهَاتٍ تَسْكُنُ فَاتِحَتِي (21)

تخبرنا حاسة البصر بأن هناك نوعاً من الكتابة، ذَا شكل خاص في المادة الموسيقية الأولى؛ وتمنح مَرَاكِزُ المفاهيم هذا الشكل اسم التوازي من الناحية الهندسيّة، واسم الاتفاق الثلاثي مِنْ سِجِلِ المخزون الموسيقي؛ يظهر التوازي بكيفيات مختلفة؛ منها الأبجدية، فإذا ما رمز بحروف للكلمات، فإن الوضع يصير كالآتي؛ أ ب جـ د:

أ ب.
جـ .
أ ب.
جـ .
أ ب (جـ) د.

(21) محمد بنيس، المرجع المذكور، ص. 10.

ويبرز في القوالب العروضية:

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِـ
لُنْ
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِـ
لُنْ
فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

وأما المادة الموسيقية الثانية فإنها غُفْلٌ مِن أية علامة غير لغوية تساعد على الوقفِ، أو على الصَّمْتِ! قد يقال: إن هذا المقطع يجب أن يقرأ دفعة واحدة، لكن هذا القول يدفع بطبيعة تكوين الجسد البشري الذي له مَدىً معين من القدرات التنفسية، والزفريّة، وبطبيعة الجو التذكري الحكائي الحزين الذي يقتضي التأني، والتؤدة، وبطبيعة المكون اللغوي الذي يستدعي تطويلاً، مثل مصوتات الْمَدّ: (يَا)، (آ) (وَاوْ)..؛ كل هذه الطبائع تحتم تجزيء المقطع إلى مجموعات؛ لكنَّ ما يُصَعِّبُ هذا التجزيء هو الغموض الذي يكتنف معاني النص: على مَا يعود الضمير في (ضاع)، و(كان)، و(يَسْهَرُ)، من المخاطب بـ(أضواؤك؟). ما المقصود (بالأقصى؟) ما المقصود بـ(فَاتِحَتِي؟) ومع ذلك، فإننا سَنُجَزِّئُ النص بحسب مُعْطيات اللغة أولاً، وبالمسافة الزمنية ثانياً.

نقترح التقطيع اللساني الآتي:

(1) لِيَ عُرْسٌ يَتْبَعُنِي مَجْداً

(2) لِرَذَاذٍ ضَاعَ مَعِي بِجِنَانِ العُذْوَةِ

(3) كَانَ معي يَسْهَر خلف الشُّبَّاكِ

(4) إذَا ارْتَطَمَتْ أَضْوَاؤُكِ بالأقْصَى

(5) من مُنْحَدَرَاتِ جِهاتٍ تَسْكُنُ فَاتِحَتِي.

وأما التقطيع الإيقاعي فإن هذه المادة تحتوي على أربعة وعشرين (24) قالباً عروضيّاً يمكن قسمتها على أربعة (4) مما يحصل عنه ست مسافات زمنية؛ والقالب هو (فَعِلِن).

ما يجمع بين المادتين الموسيقيتين هو هذا القالب العروضي الذي تحتوي

منه المادة الأولى على عشرة قوالب، والثانية على أربعة وعشرين؛ ذلك أن الأولى بمثابة التوطئة للثانية:

من الناحية الإيقاعية، وأمّا من الجهة المضمونيّة فهي تُكَوِّنُ توافقاً عمودياً ثُلاَثِياً: **الفتنة، الهجرة، المجاهل**؛ نُمِّيَ هذا التوافق بالمادة الثانية التي تتحدث عن المجد، والهجرة، ومكان الهجرة غير المحدد، في تقاليب عديدة؛ على أن ما يخالف بينهما هو تركيب الصوت مع الصَّمت؛ ذلك أن المادة الأولى التي هي عبارة عن مُرَبَّع يتناوب فيها الصَّمْتُ مع الصَّوْت؛ يتساوَيَان أحياناً، ويُهَيْمِنُ الصوت حيناً، والصمت حيناً آخر؛ وتبيان هذا نرسم شكلاً هندسياً مُرَبَّعاً: يُحِيط بها، ثم نعطي قيماً للصوت، وللصمت بحسب ما اقترحناهُ.

$\frac{5}{4}$

أرضاً لنفتنة

$2\frac{3}{4}$ ؛1 $\frac{1}{4} = \frac{1}{8}\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}$

لاَ

1   = 1 ؛ 4

أرضاً لِلْهِجْرَةِ   = $\frac{1}{2}$ ؛1 $2\frac{3}{4}$

لا

1   = 1 ؛ 4

أرضاً لِمَجَاهِلِ غَاوِيَتِي

$\frac{5}{4} = \frac{3}{4}$ ؛3 $\frac{1}{4}$ ؛1 $\frac{1}{8}\ \frac{1}{8}\ 1\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{8}\ 1\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{8}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{4}$

وأما المادة الثانية، فهي على شكل مستطيل طوله ستة سنتمترات (6) وعرضه أربعة (4 س).

4

النـــــص
المذكـــور
(لِيَ عُرْسٌ...)

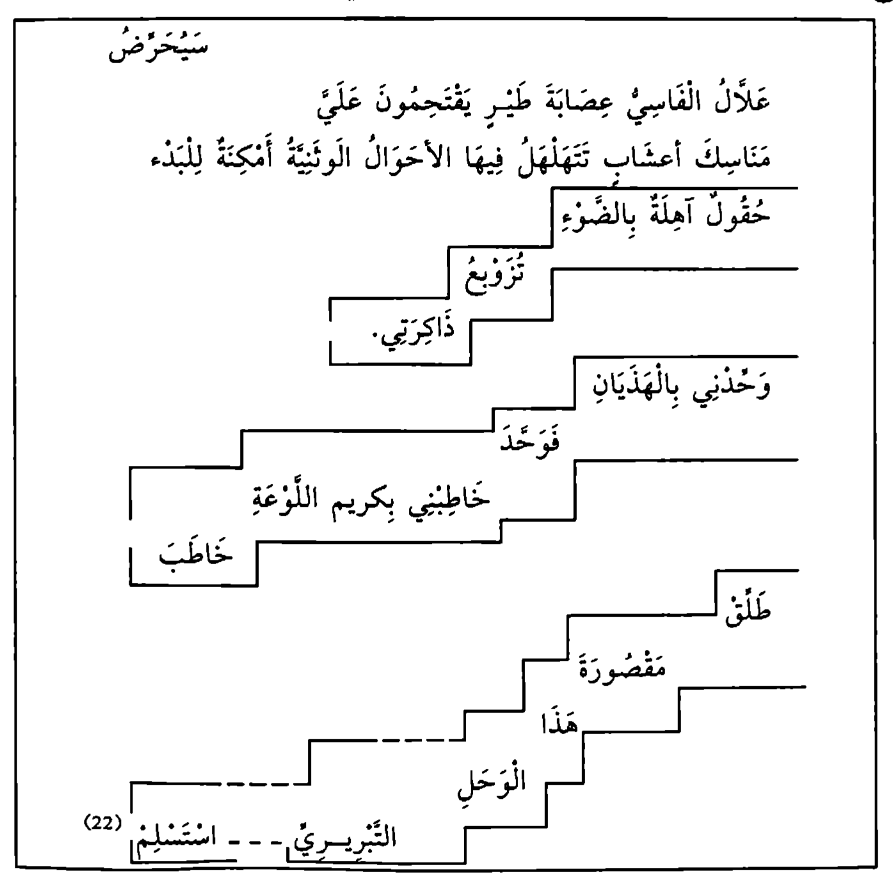
6

يحتوي هذا المستطيل على أربعة وعشرين قَالَباً تملأُهُ مُعَبَّر عنها في تراكم؛ إذ ليس هناك تبادل بين الصَّمْت والصَّوتِ؛ على أننا قمنا بتقطيع أدى إلى وجود صَمْت تقتضيه الضرورات الجسدية والإيقاعية، لكنه كان جد قصير قد يكون من نوع اللمعة: $\frac{1}{4}$ أو البرقة: $\frac{1}{8}$ إلا أن ما عالجناه هو مقدار الصوت

والصمت في إطار محدد اقترحنا له شَكْلَي المربَّع والمستطيل؛ وحينما نتجاوز هذا الإطار إلى النظر في العلاقة بين الصَّوْت والصَّمْت على مستوى الصفحة، فإننا نجد البياض/ الصمت يهيمن، لأن اللغة عاجزة عن التعبير في زمن الفتن، وفي قلق الترحال، وفي وقت الضَّيَاع، وفي لحظات ضيق الذَّرْع، ولأنها قاصرة عن الإحاطة بمجاهل الكون؛ إن البياض الصمت/ السكوت خَيْرٌ وأوفى.

جـ ـ تحطيم الأعراف

للاستدلال على صحة هذه النتيجة فإننا نأتي بمقطع آخر يحتل فيه التعامل مع الفضاء دلالات ذات أهمية بالغة؛ وهو ما يلي:



---

(22) المرجع المذكور، ص. 28.

سَيَّجْنَا هذه المادة الصوتية/ الصَّمْتِيَّة بمربع، ثم أحَطْنَا كل مجموعة بِخَطَّيْن لنجعل أيْقُونَة تَدُلُّنا على مقدار الصوت والصمت، وعلى طبيعة التركيب، وعلى الموقف من الزمان والإيقاع؛ وبهذا نبرز كيفية تحويل الفضاء المادي إلى شكل ذي دلالات متعددة؛ وأوَّل خطوة هي تحويل التراكيب اللغوية إلى قوالب عروضية:

فَعِلُنْ فَعِـ

لُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلن فَعْلن فعِلُن فَـ

عِلُن فَعِلُنْ فَعْلن فَعِلن فَعِلن فَعْلنْ فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فـ

عِلُنْ فعْلن فعِلن فعِلن فَـ

عِلُنْ فَعِـ

لن فَعِلُنْ

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فعِلن فَـ

عِـلُنْ فَعِـ

لنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلن فَعِـ

لنْ فَعِـ

لُنْ فَعْ

لُنْ فَعْلُنْ

فَعْلُ

ن

فَعِلُ

نْ

فَعْلُنْ فَعْلُ (ن) فَعْلُنْ

جرت العادة أن يكون هناك إيقاع تقليدي ثنائي، أو ثلاثي، أو رباعي،

وفي استطاعتنا أن نحيل الإيقاع السابق إلى هذه العادة؛ إذْ لدينا اثنان وأربعون قالَباً يُمكن أن يَستخلص منها اثنتان وعشرون مسافة زمنية، أو أربع عشرة، بِحسب التجميع إلى اثنين أو ثلاثة؛ لكن هذا الصنيع يفقد العمل كثيراً من دلالاته، بل إنه يؤدي إلى خلاف مقاصد المؤلف، وإلى انتزاع الأثَرِ مِنْ سياقه التاريخي والجمالي.

يتبين مما تقدم أن الشاعر حَطَّم الإيقاع التقليدي على شاكلة ما كان يفعل الموسيقيون الثائرون المجددون. فإذا كان القالب واحداً، فإن الإيقاع متعدد بصرياً وسماعيّاً؛ هكذا يرى القارئ التشتُّتَ والانفصال في الإيقاع، فما إنْ يبدأُ حتى يتوقف، ثم يُعَدِّلُ اتجاهه، ثم يتوقف، ثم يبحث عن اتجاه آخر؛ إنه تحطيم لِخَطِّيَّة الزمان، وانتهاكٌ لحرمة المكان؛ فلا الزمان زماناً، ولا المكان مكاناً؛ إنما هناك تَشَظِّيَات وانقسامات لهما معاً؛ صار الزمان دَرَجاً شَبيهاً بِدَرَجَاتِ الْبِنَايَات التي ينزل منها الناس ويصعدون، كما هُوَ دَرَجٌ شبيهٌ بالسُلَّمِ الْمُوسيقي؛ الدرجات أيقونة على مسار التاريخ كما أن علال الفاسي أيقونة على التاريخ اللحظي والعميق؛ وأما الفضاء فصار متاهةً للأوْهام والرَّغَبَاتِ والأحْلاَمِ؛ لكن المنقذ من الضّلال هو الشاعر.

هناك تشرذم وتَشَظٌ وحَلْقَةٌ مُفْرَغَة وفَوْضى، وهي سمات تعكس، بِحَقٍّ، ما حدث في القرن العشرين؛ ومع ذلك، فإن هناك نظاماً يَعْكِسُهُ القالَب العروضي، والاتصال بين مكوناته، وتوازي التراكيب؛ هكذا يرى القارئ أن بداية التفعلة في آخر السطر (فَعِـ)، ونهايتها في بداية السطر الذي يليه (لُنْ)، وأنها منشطرة إلى جزئين، لكن هذا الانشطار لا يزيدها إلا التحاماً (فَعِـ)، وأنها تُشْرِكُ، في صوت وَاحِدٍ، مُفْرَدَتَيْنِ (ن)؛ وأما توازي التراكيب، فمثل:

وَحّذْنِي بِالْهَذَيَانِ فَوَحَّدَ

خَاطِبْنِي بِكَرِيمِ اللَّوْعَةِ خَاطَبَ

على أن الْمنقِذِينَ من الضَّلال وَحُصَفَاءِ القوم الذين لا يكذبون أهْلِيهم يعتقدون في الانتظام المصنوع والمعطى، ويتخذون مظاهر الفوضى وسيلة لاسْتِكْشَافِ وتشييد عوالم إبداعية جديدة.

د ـ حتميّة الكونيّات

وإذا تعرضنا لطبيعة التركيب في مَقْطَعَيْنِ، فإننا الآن سنرى طَبِيعَتَهُ في سبعة مقاطع:

(1) لَنْ ينتشيَ الْمَوْجُ

(2) لِيَ عُرْسٌ

(3) لَمْ يَصُنِ النَّعْشُ

(4) لَنْ أَكْتُبَ

(5) وَشْمٌ

(6) صَمْتٌ

(7) وَلَكِنْ

إذا صَحَّ تجزيئُنا، فإنه يجب إيضاحُ العلائق التركيبيّة بينها على مستوى نوعين منها؛ أحدهما التركيب النحوي، وثانيهما التركيب الموسيقي.

اهتم النحويون والبلاغيون واللسانيون والشعريون بالتركيب؛ ويجد القارئ تفاصيل في ألقابه لدى البلاغيين بصفة خاصة؛ لَكِنْ يمكن تَجْمِيعُهَا في مفهومين أساسيَّيْنِ؛ أحدهما التكرار، وثانيهما التناظر[23] يحتوي التِّكْرَارُ على التماثل والتوازي والتداخل. . . ؛ ويشمل التناظر الطباق والمقابلة والجمع. . . ؛ وأساس هذا التدريج مؤشراتٌ صوتيّة ومعجمية وتركيبية ودلالية؛ وفَائِدَتُه هو إنجاز اختزال حينما تدعو الحاجة إليه، ودلالته التعبير عن القيم الجمالية التي يحتوي عليها النص؛ وإليكم الأمثلة الآتية[24]:

---

(23) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، 1981. انظر: «معلم دال على طرق العلم بالمناسبة بين بعض المعاني وبعض المقارنة بين ما تناظر منها»، ص. 44 ـ 47.

«مأم من مذهب البلاغة (. . .) وهو المذهب الذي تقصد فيه المطابقة»، ص. 48 ـ 51.

«مأم من المذاهب المستشرفة بالمعلم المتقدم أيضاً وهو مذهب المقابلة»، ص. 52 ـ 55.

أبو يعقوب يوسف السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه. أ. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1983، انظر «**علم البديع**»، ص. 423-429.

(24) محمد بنيس، **المرجع المذكور**، ص. 9-15.

(1) التّكرار: يَتَفَجَّرُ فِيكَ يَنابيعَ المياهِ.

(يتفجر فيكَ) ينابيع المياهِ.

(2) التماثل: أَرْضاً للفتنة.

لاَ

أرْضاً للهجرة.

لاَ

أَرْضاً لِمجاهِلِ غاَوِيَتِي.

(3) التّوَازي: اشْرَبْ كَأساً مِنْ بَرِّ الشَّايِ

اغْسِلْ خَوْفَكَ بِالنَّارِ

(4) التَّدَاخل: مِنْ أَيِّ قَرَارِ

يَنْهَضُ قَوْسُ الماءْ

من أي سَمَاءْ

يَنْزِلُ عنْقُودُ الحيرةِ

أو ذَاكَ النَّجْمُ السَّالِكُ

بين الغَفَوات وَ

أهْوَالِ. . .

(5) التناظر: أو (لِيَ عُرْسٌ) كَمَقطع يقابل مقطع (لَمْ يَصُنِ).

(6) الطِّبَاقُ: لِيَ عُرْسٌ (ع) لم يَصُنِ النعش

(7) المقابلة: لِيَ عُرْسٌ ـ يَسْهَرُ مَعِي ـ جِهَاتِ تَسْكُنُ فَاتِحَتِي (ع)

العرس ـ الجنازة ـ هَبَاء بَخُورِ الْحَرْمَلِ والشَّبِّ.

(8) الجمع: الوشم الجميل (1) والعرس (2) والكتابة (5) ← الهاوية.

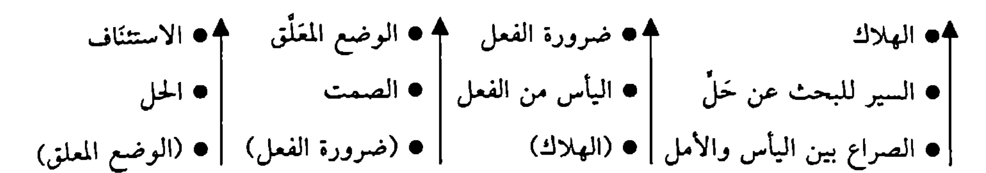
تلك أمثلة قليلة، وفي مستطاع أي باحث آخر أن يزيد عليها مَا شَاءَ، كما

له أن يتعرض لأقسام الكلم، وأنواع الجمل، والوصل، والفصل.. إلى غير ذلك مما هو مبسوط في كتب البلاغة القديمة، وفي بعض الأبحاث اللسانية المعاصِرة. ذلك أن هدفنا هو التَّنْبيه إلى ما يُكَوِّنُ البنية العميقة للفكر البشري؛ وبناء عليه، فإننا نجد هذه المفاهيم/ الآليات الذهنيّة هي أساس التركيب الموسيقي أيضاً[25].

تتكون الحركة من سبع نغمات نُمِّيَتْ في لَحْنٍ خطِّي يتأسس على التَّناظُرِ، بحيث إن الأصوات السبعة متتالية مُسْتَقِلٌ بعضها عن بعض، لكننا إذا نظرنا إليها في شُمُولِيَّتِها يمكن أن نفترض أنها تدور حول موضوع واحِدٍ هو **الهَاوية ومحاولة تجنُّب الوقوع فيها**؛ ومن الطبيعي أن يكون المقطع الأول هو النواة التي انفلق منها اليأس والأمل الذي عبر عنه المقطع الخامس بِجَعْل اللغة/ الشِّعْر، بما فيه من أوهام وأحلام واستيهام، هو الحل؛ لكن التوتر لم يقتصر على هذين المقطعين فحسب، بل هناك تجاذب بين المقاطع جميعها: (لَنْ يَنْتَشِي) يتبعه (هي الألفاظ)، و(أَرْضاً للفتنة) يليه (لِيَ عُرْسٌ)، وهذا يَقْفوه (لَمْ يَصُنِ النَّعْشُ)، ثم يَعْقُبُهُ (لَنْ أكْتُبَ)، ويقابِله (وَشْمٌ) يُضَادُّهُ (صَمْتٌ)؛ وهكذا يُطَارِدُ مَقْطَعٌ مقطعاً آخر) إلى النهاية الْجَامِعَة (وَلَكِنْ).

يُمَكِّنُ تَسْمِيَةُ تلك النَّغمات كالآتي: الأساسية، وفوق الأساسية، والوسطى، وتحت الثابتة، والثابتة، وفوق الثابتة، والْمُشْعِرَة؛ وجرت عادة المختصين أن يعتبروا الأساسية (I)، وتحت الثابتة (IV)، والثابتة (V) جوهرية، وغير هذه الثلاث ثانويّ؛ وكل من الجوهرية والثانوية تكون بداية ووسطاً ونهاية؛ أي الانطلاق وسيرورة التهييء والمحط (I - V - I)؛ وأثناء تلك السيرورة/ الصيرورة يُحْدَثُ تَوَتُّرٌ بعنصر، أو عناصر دخيلة، بين مُتناسبين، لكنه يُزالُ فيحدث استرخاءٌ؛ وهذا يقتضي أن يكون هناك حذفٌ واختزال في السيرورة إلى القمة، ثم إلى السَّفْحِ؛ وعليه، فإن هذه المقاطع يمكن أن ينظر إليها في إطار التَّوافقية؛ وإذا ما قبِلنا هذا المقترح، فإننا نقرأ المقاطع كائتلاف رباعي يَتَشَكَّلُ من أربع علامات:

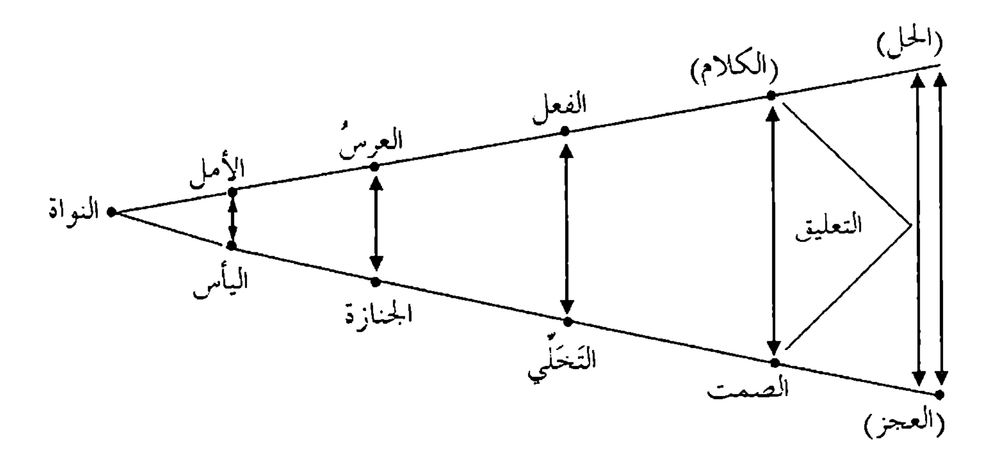
(25) انظر الفصل الأول والثاني من القسم الأول من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).



يتضح من هذا أن المقاطع/ النغمات نُمِّيَتْ في لحن خطي يصور أزمة، ويبحث لها عن حل، وما يكون أثناء ذلك البحث من مساعدات وَمُعَوِّقَات تستعمل فيها الكفايات الإنسانية للتغلب عليها فيحصل الانتصار، أو تستعصي فيحدث الانكسار، أو يكون هناك تكافؤ للقُوَى، فيبقى الوضعُ على ما هو عليه؛ إلا أنه يمكن تجميع هذه الْمُكَوِّنات في ائْتِلاَفات: ائتلاف الأزمة، وائتلاف المعوِّقات، وائتلاف المساعدات، وائتلاف الْحَلّ؛ هناك، إذن، تضافر بين ما هو أفقي وبين ما هو عمودي؛ وإذا ما قبلت تلك الصيرورة، فإن البداية تُنْبِئُ بالنهاية، والنهاية تعود إلى البداية في **قهقرى** خطية شاملة، أو في **تعاكس لِلمسافات**؛ هكذا يمكن أن يكون الوضع كالآتي في القهقرى:

(1) الأمل/ اليأس، والعرس، والجنازة، والتَخَلِّي، والفعل، والصمت، والاستدراك.

(2) الاستدراك، والصمت، والفعل، والتَخَلِّي، والجنازة، والعرس، واليأس/ الأمل. وأما في التعاكس فهو كما يلي:



تلك مقاطع سبعة تكون حركة شعرية/ موسيقية؛ وقد ركزنا على مظهرين

متداخلين؛ المظهر التركيبي النحوي، والمظهر التركيبي الموسيقي، إلا أننا لم نركز على توليف الأصوات اللغوية، والوصل، والفصل، والالتحام، والاتساق بين المفردات، والتراكيب، لأن كل ذلك، فيه الآلافُ المؤلفة من الأبحاث والآراء قديماً وحديثاً؛ لذلك، فإننا ننبّه إلى ما هو من قبيل التركيب لكنه ما زال لَمْ يَنَلْ حَظّه الْمُسْتَحَقَّ من العناية؛ ويُمكن تلخيصه في المكونات الأساسية الآتية: (1) الأشكال والأعداد التي هي ذات رمزية ضاربة في أعماق الفكر البشري، كالتّوحيد، والتثنية، والتثليث، والتربيع، والتّسْدِيس، والتّسْبِيع، والتّثْمِين؛ (2) أنواع الخطوط من مستقيمة، وأفقية، وعمودية، ومنعرجة، وطويلة، وقصيرة، (3) التّشْجِيرات المستعملة في الترتيب، من حيث النظر إلى موقع الرأس الذي قد يكون في الأعلى أو في الأسفل، أو في اليمين، أو في اليسار، وإلى عدد فُرُوعِه وأغصانه، لأن في سياق الشعر والآثار الثقافية لَها دلالات أكثر مما لها في الميادين العلمية والتحليلية، (4) إدماج الرَّسْم والتشكيل من قبل بعض الشعراء المعاصرين في دواوينهم، أو في بعض قصائدهم، سواء أكان من وضعهم أو من إنجاز رَسَّامين مُحْتَرِفِين، لتحقيق تفاعل بين النوعين التعبيرين، مما يُثْرِي الدلالة، ويُغْنِي الرسالة، أو لِمُسَايَرَة تقليد معين، مِمَّا يجعله حشواً، أو وسيلة إيضاح؛ وَتُدْرِكُ حاسة السمع وحدها المدخل الصّوتي عند الإنشاد أو العزف، وحاسة البصر المدخل التشكيلي؛ ومعلوم أن لكل من النسق السَّمْعِي والبصري موقعه الخاص به في الدماغ، ومكوناته، ووظائف كل واحد منهما؛ لكنهما يتفاعلان فيشتركان فيعضد بعضهما بعضاً. (5) الخط بيان عن القول والكلام، لذلك يجب الانتباه إلى ما يكون له من أحجام، سواء أكان خط رسم أو خط شكل هندسي، أو خط حرف/ صوت لغوي؛ قد يكون مَنْقُوشاً على شيءٍ صُلْبٍ، أو على صَفْحَةٍ، أو مُنْحَنِياً، أو أفقياً، أو عمودياً، متصلاً، أو متقطعاً تتحكم فيه التقاليد الكونية، أو الأعراف الثقافية الخاصة (أنواع الخط العربي)، (6) علامات التَّرقيم المختلفة ذات دلالات عن الصوت أو الصمت؛ كل علامة ترقيم يجب أن يكون لها مقدار من الزمن مثلما هو الشأن في النصوص الموسيقية، وإن كان لكل منهما بعض الخصوصيّات؛ إذ من الصعب أن يحتوي النص الموسيقي على علامات الاستفهام، ونقطتي التفسير، ونقط الحذف.

لِكُلِّ هذا، فإننا نقدم التّقريرين الآتيين؛ أولهما **أن كل ما في النص علامة**

باعتبار أن كل ما في الوجود علامة؛ وثانيهما أن التركيب الشعري **ذو ثلاثة مكونات**؛ هي تركيب اللغة الطبيعية، وتركيب لعلامات الترقيم، وتركيب للصَّمْت؛ للغة الطبيعية قوانين تركيبية يتمرد عليها الخطاب الشعري أحياناً، ويَدُوس عليها الشاعر المعاصر أحياناً كثيرة، فَيَتَلاَعَبُ بأقسام الكلم، ويشوش على المقولات النحوية، وقد لا يكترث بمعاني البلاغة؛ على أنه قد يكون كريماً في إِنْفَاق علامات الترقيم، فتكون النقطة والنقطتان والثلاثة والأربعة، والنقطتان المتآنيتان، والفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والعارضة، والحاجز المائل، والمزدوجتان، والهِلاَلاَن؛ ومن المفترض أن تكون هذه العلامات مُؤَشّراً على الصمت، وانقطاع الكلام، وانحباس تَدَفُّقِ الشعور، لِمُدَّةٍ قصيرة جداً أو قصيرة. . ، وقد اهتم به الموسيقيون من الناحية التركيبية والوظيفية؛ وإذا نبهنا إلى طبيعة تركيبه، فإننا الآن نُلَمِّحُ إلى وظائفه؛ إنه مرتبط بِالسّرِّ، ومؤسس على اللاَّتحديد، وإنه الشكل الموسيقي المليء.

مَغْنَى ما تقدم أن الشعور والإحساس والإدراك والتصور تتحكم في علامات الترقيم؛ لذلك، فإن كل شاعر يضع علاماته قصد التعبير عن تَلون أحاسيسه ومشاعره، وَعَمَّا يبتغيه، ويهدف إليه، لكنه يكون أحياناً أخرى مدفوعاً بالتقليد وبالمحاكاة، أو بالاعتباط وبالعشوائية؛ لهذا، فإن المحلل يجد أمامه تغييراً لعلامات التَّرقيم في القصيدة الواحدة، تبعاً لاختلاف ظروف كتابتها وتنقيحها، وإعادة تهذيبها وتشذيبها، كما أن إنشادَهُ لها يختلف بحسب المقام، شأنه شأن القائد الموسيقي.

في ضوء ما قدمنا، يجب التفريق بين البِنْية العميقة التي تكمن في الإيقاع والوزن، وما يقتضيَانِهِ من إعادة، وتكرار، ومن صمت تختلف مُدَدُهُ، ومن سَيْرُورة، وصيرورة؛ أي كل ما يمكن رده إلى طبيعة المكونات البشرية الكونية، أو الشبيهة بها، وتشمل هذه البنية العميقة المبدع والمتلقي بالضرورة؛ وأمَّا البِنْية السَّطحيّة فنابعة من المعرفة الخلفية للمبدع وللمتلقِّي، ومن مقتضيات السياق العام والخاص؛ التركيب الشعري/ الموسيقي حصيلة لوسائل إدراك بصرية وسمعية وذهنية، تتكوَّن من المحيط الخارجي، ومن الذهن البشري؛ لهذا، فإن اختيارنا، لحركة شعرية/ موسيقية تحتوي على سبع مقاطع/ نغمات/ درجات، محكوم بهذه الاعتبارات، وكذلك الأطر التي وظفناها لإلقاء الضوء عليها؛ فهي مستندة إلى خلفيات التناظرية والتوافقية والتسلسلية

التي تتكامل ولا تتناقضُ، وإلى تفاعل الفضاءات الاجتماعية والثقافية[26].

3 ـ شعر الموسيقى

جرت عادة الباحثين في هذا الميدان أن يعبروا بـ(موسيقى الشعر)، لكننا سنقلب هذا الوضع فنقول: (شعر الموسيقى)؛ معني أن الموسيقى بقوانينها وقواعدها تكون هي المتحكمة في اللغة الشعرية، وتصير النموذج الأمثل الذي يصنع الشاعر قصيدته عليه، مع مراعاة ما تقتضيه طبيعة اللغة ومكوناتها؛ ونعتقد أن من انخرط في هذا الاتجاه من الشعراء المعاصرين محمود درويش؛ وإذ قدمنا معطيات حول الإبدالات الموسيقية، وسنفصل القول في الدلالة بفصل لاحق، فإننا لن نعدو بعض الإشارات إلى مظاهر انعكاس الشعر في مرآة الموسيقى.

أ ـ الوضع المعقَّد

تتكون قصيدة (الأرض)[27] من اثني عشر مقطعاً مرقمة بالطريقة الهِنْدِيَّة وبالعربية في تقابل بينهما؛ ولعل عدد اثني عشر يُوَجِّهُنَا نحو مقاربة تسلسلية إذا كنا ساذجين بما فيه الكفاية، وغير متفطنين إلى أن الموسيقى/ الشعر كيفية خاصة للحديث عن رؤيا للعالم؛ ذلك أن التسلسلية تنزل كل صوت منزلته وتمنحه دوره، وتَتَبَنَّى الحرية في التعبير والإبداع، لكنها تبحث عن المتقطع، والشذرة، والأحداث الذرية، وعدم التوجه نحو هدف معين.. فهل من يتحدث عن الأرض والعرض والهوية يصطنع هذا السلوك؟! هل الوضع الصراعي المعقد الذي كان يعيش فيه الشاعر يرجح أن تسود لديه الرؤيا التناظرية والتقابُلِيَّة المحكومة بجماليّة مصطنعة تكبح جماح حرية الإبداع؟! هل التوافقية بقواعدها الصارمة وحرصها على إزالة التنافر، والتكرار، والعود الأبدي، والإديولوجية المحافظة الخاصة بتطور المجتمع الأوربي، منذ نهاية القرن السابع عشر إلى يومنا هذا، هي ما نسج على منواله؟![28]

---

(26) F. Escale, *espaces sociaux...*, p. 177.

(27) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1994، ص. 637 ـ 651.

(28) تلك هي الخواص التي يمنحها الباحثون في تطور الموسيقى الغربية وعلائقها بمحيطها؛ انظر بالإضافة إلى ما سبق:

Francis Pagnon, *En Evoquant Wagner, La Musique comme mensonge et comme verité*, Edition Champ libre, Paris IIIe, 1981.

ب ـ تداخل الإبدالات

لهذا، فإننا سننظر في المادة التي بين أيدينا بدون تفضيل إبْدال على إبدال، لأن الوضع الذي يعيش فيه المبدع العربي، وخصوصاً الفلسطيني شديد التعقيد. وهكذا، سَنُسْلِسُ القيادَ إلى تَصَوُّرَتِنَا المتأنية في تأمل المادة حتى تتجلّى لنا الرؤيا المهيمنة، أو الكيمياء العجيبة التي أعطت نتاجاً مزيجاً من كل ذلك.

تتكون المقطوعة/ القصيدة من سلسلة نغمات تترتب على الشكل الآتي من اليسار إلى اليمين:

6 و 1   5   4   3   2   1

أنا   مَسَاءٌ   وفي شهر   أنا   وفي شهر   كأنّي   وفي شهر   بلادي   وفي شهر   أُسَمّي

الأمل صغير   آذار   شاهدٌ   آذار   آذار   آذار

ومن المفترض في هذا الوضع أن تكون السلسلة متكافئة العناصر؛ وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يمكن أن تكون هناك قَهْقَرَى شاملة؛ وإذا كان التسلسل الأول هو الحديث عن الأرض والعرض، ثم عما يحدث في آذار من تحولات طبيعية وبشرية وسياسية، ثم الكلام عن الأرض والأمل، فإن قلب الوضع يؤدي إلى الحديث عن العناصر نفسها: الأرض، والأمل، وآذار، والأرض، والعرض؛ أي أن الموضوعة العامة هي الزمان والفضاء والإنسان؛ الزمان هو شهر آذار التي وقعت فيه أهم الأحداث الأليمة والمفرحة، والفضاء هو أرض فلسطين، والإنسان أهل فلسطين والشاعر المعبر عن آلَامِهِمْ وأحْلاَمِهِمْ ونكساتهم وانتصاراتهم؛ إنه الناطق بلسان الذات الجمْعية؛ وترى فيه الجماعة فارسها المغوار؛ تناضل الجماعة بالبندقية والحجارة، ويقاتل الشاعر بالكلمة والعبارة؛ إنه التفاعل العميق، على الرغم من اختلاف الوسائل والرموز:

6   وفي شهر ـ 5 ↔ وفي شهر ـ 4 ↔ وفي شهر ـ 3 ↔ وفي شهر ـ 2 ↔ شهر ـ 1

آذار   آذار   آذار   آذار   آذار

↕   ↕   ↕   ↕   ↕

6   مساء ـ 5 ↔ شاهد ـ 4 ↔ كَأنّي ـ 3 ↔ بلادي ـ 2 ↔ أُسَمّي ـ 1

صغير.

وهكذا، فإن هناك ما يشبه المرآة؛ مرآة الشعب التي يرى فيها الشاعر نفسه، ومرآة الشاعر التي يتعرف فيها الفلسطينيون على صورتهم؛ إنها مرآة ذات اثنتي عشرة زاوية، أو مرآة صغيرة؛ كل نغمة بمثابة مرآة صغيرة ذات أهمية متساوية، لكن كل واحدة منها تنعكس صورها في الأخرى؛ وهكذا يتمرآى شهر آذار في شهر آذار في شهر آذار في شهر آذار في شهر آذار، و(أنا الأمل) في (أنا شاهد) في (كأني)، في (بلادي)، في (أَسَمّي)؛ ثم يتجمع كل ذلك في مرآة كبرى؛ هي (أنا الأمل).

على أن كل نغمة/ مقطع/ موضوعة، يمكن أن يجزأ إلى خمس نغمات فرعية؛ هي:

(1) في شهر آذار.. (2) في شهر آذار.. (3) آذار.. (4) في شهر آذار... (5) في شهر آذار...؛ أي الانتفاضة، وخمس بنات، وصوت البنات، وسقوط البنات، وبوح الأرض بأسْرَارِها؛ ويتضح من هذا أن هناك حكاية متسلسلة مما يستلزم الحديث عن الهيمنة، والترتيب، والسبب، والْمُسَبِّب، والبدايات، والنهايات، وما يتخلل ذلك من توتر، واسترخاء، وتمديد، وتمطيط.

نحن إذن في خضم سيرورة/ صيرورة شِعْرِيَّة تَتَّجِهُ أفقياً، وتتوافق عَمُودِيّاً؛ هنا الأساس، وما فوقه، والوُسْطَى، وما تحت الثابتة والثابتة؛ أي: (V - I)؛ وما فوق الثابتة، والمشعرة، وجواب الأساسية، وما فوق الأساسية، والوسطى؛ أي: (III - VI)؛ وهناك الجذع المشترك؛ أي (VI - VI)؛ ومعنى هذا أن لنا دائرتين خماسيتين: على أنه من الممكن تكوين خماسية واحدة؛ هي الأساسية التي تتحدث عن المقاومة والاستبسال؛ وما فوقها عن الحروب السَّابقة التي لم تمنع الأرض من الانتعاشة، وانطلاق الناس في الحياة، والوسطى عن عبق التاريخ، والهوية، والرغبة في الاستشهاد؛ وما تحت الثابتة عن الاحتلال ومقاومته؛ والأساسية عن عودة الحياة إلى الطبيعة، وإلى الأرض، وإلى الجسد؛ وما فوق الثابتة ذروة الحركة النفسانية التي تترك صيرورة التاريخ مستمرة، والصراع بين الأمل واليأس قائماً؛ كل نغمة من هذه النغمات يمكن تجْزِئتها إلى خَمْس؛

يمكن توضيح ما سبق بالتخطيط الآتي:

الأرض

(1) التـــاريـــخ | الـــذات الشاعـــرة

(2) المقاطـــع | المقاطـــع

(3) كل مقطع يمكن أن يجزأ إلى خمسة:

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

تقتضي الموسيقى التوافقية أن يكون هناك أنواع من التَّكرار والتَّناظر، مما أشرنا إليه في فقرة سابقة؛ ويمكن اعتبار شعر محمود درويش شعر تكرار بامتياز، شأنه في ذلك شأن الموسيقى التوافقية، وخصوصاً شكلها السُّونَاتِي.

جـ ـ البنية السطحية

نبهنا قبل إلى مفهومي التكرار والتناظر؛ وقد جزأنا التكرار إلى التماثل والتوازي والتداخل، والتناظر إلى الطباق والمقابلة والجمع؛ ويجد القارئ لشعر محمود درويش هذه الخواص وغيرها؛ إلاّ أننا سنركز على بعضها، وخصوصاً التوازي، والتناسب، والتشابه.

يتحكم في التوليفات والتركيبات **التوازي** الذي قد يكون ظاهراً، وقد يكون خفيّاً؛ يلفت انتباهنا في قصيدة الأرض ما نقترح أن نسميه **بتوازي الافتتاح**:

مقطع الافتتاح: في شهر آذار...

وفي شهر آذار...

وفي شهر آذار...

في شهر آذار...

في شهر آذار...

وفي شهر آذار...

المقطع الثاني: وفي شهر آذار...

وفي شهر آذار...

في شهر آذار...

في شهر آذار...

في شهر آذار...

وفي شهر آذار...

توازيات أخرى:

أسمي التراب... وفي شهر آذار... فيا وطن الأنبياء... تَكَامَلْ

(1) أسَمي يَدَيَّ... (2) وفي شهر آذار... (3) وَيَا وَطَنَ الزَّارعين... تَكَامَلْ

أسمي الخطى... وفي شهر آذار... ويا وطن الشهداء... تَكَامَلْ

أسمي العصافير... وفي شهر آذار... ويا وطن الضائعين... تَكَامَلْ

أسمي ضلوعي...

أرجوك... سنطردهم... ستمطر هذا النهار لن تمروا

(4) أرجوك... (5) سنطردهم... (6) ستمطر هذا النهار... (7) لن تمروا

أرجوك... سنطردهم... سَتُمْطِرُ هذا النهار... لن تمروا

(8) أعيدوا إلَيَّ يَدَيَّ (9) بلادي البعيدة عني... كَقَلْبِي... (10) وهذا ربيعي الطليعي...

أعيدوا إلَيَّ بلادي الْقَرِيبَة مِنِّي... كَسِجْنِي هذا ربيعي النهائي

(11) وأطل القرنفل (12) رأيت الحصى أجنحهْ (13) هذا التراب ترابي

وأطل القرنفل رأيت الندى أسْلِحَهْ وهذا السحاب سحابي

يصاحب التوازي **التناسب** أحياناً؛ ونقصد به معناه في الرياضيات، بما يقتضيه من وجود أربعة حدود: أ : ب : : جـ : د، وَخَوَاصُه القلب والإبدال والعكس والحذف والتركيب؛ القلب، مثل:

وفي شهر آذَارَ نَمْتَدُّ في الأرض

في شهر آذَارَ تَنْتَشِرُ الأرضُ فِينَا

والإبدال، مثلَ: وقد فَتَّشُوا

فلم يجدوا

وَقَدْ فَتَّشُوا

فَلَمْ يَجِدُوا

وفي مثل هذه الحال يقال: نسبة الأول إلى الثالث كنسبة الثاني إلى الرابع، وبهذا يصح إبدال تعبير بتعبير فيقتصر على:

وقد فتشوا

فلم يَجِدُوا

وأما العكس فيظهر في التراكيب الآتية:

مُرُّوا عَلَى جَسَدِي / لَنْ تَمُرُّوا

أَنَا الأرضُ / والأرْضُ أَنْتِ

يظهر مما سبق أن هناك تكراراً وتوازياً واضحاً للعيان، إلاَّ أن هناك ما هو خافٍ من هذه الخواص، ونعني به القالب العروضي الذي لا تدركه إلا الأذن المدربة؛ والقالب الذي يسود في القصيدة هو المتقارب الشهير في الشعر الأجنبي وفي الشعر العربي؛ وقد ارتبط في الثقافة العربية بنوع من سير الخيل فيه سرعة، لكنها دون الْحُضِرْ الذي توصف به الخيل الأصيلة: (ما السبق في المضامير إلا للجرد المحاضير)؛ وقد تسبقه أحياناً نافلة أو خَزْم؛ ولنا الاختيار في الوزن الذي نتبناه لضبط الإيقاع بأن يكون الثنائي، أو الثلاثي، أو الرباعي؛ وتوضيح هذا فيما يلي:

في شَهَـ	رِ آذَا	رَ في سَـ	نَتِـ الإنْ	تِفَاضَـ
فَـ (عُولُنْ)	فَعُلولُنْ	فَعُولُ	فَعُولُنْ	فَعُولُ
(نافِلَة)				

وإذا اخترنا الوزن الرباعي فإن الزمن القوي سيكون على الأول والثالث؛ وقد تبين لنا من خلال هذا التقطيع أن النظام الوزني الإيقاعي يُحَطِّم حدودَ التركيب أحياناً، لكنه يتلاقى معها أحياناً أخرى:

ةِ قَالَتْ مَرَّتْ

(فَعُولُنْ) (فَعُولُنْ)

ةِ خَمْسَ بَنَاتِ

(فَعُولُ) (فَعُولَنْ)

يَتَجَاوَزُ النظام الوزني والإيقاعي علامات الترقيم أيضاً، كما هو الشأن في المثال الآتي:

فِي شَهْرِ آذَارَ، فِي سَنَةِ الإِنْتِفَاضَةِ، قَالَتْ

(فَعْلُنْ) (فَعُولُنْ) (فَعُولُ) (فَعُولُنْ) (فَعُولُ) (فَعُولُنْ)

هل تحكم في وضع الفاصلة هُنَا القواعد النحوية؟ هَل هَدَى الشاعر إحساسه الموسيقي الفطري؟ هل كان الأمر وليد العشوائية؟ إن الشاعر متمكن من اللغة والإيقاع معاً. حافظ بالفاصلة على قواعد اللغة، وعلى الإيقاع، لكن هذا الأمر يحتاج إلى إيضاح؛ ذلك أن (فُعُولُنْ) تتكوَّنُ من مقطع قصَّار، ومقطع طويل، ومقطع قصير؛ ووقعت الفاصلة بين القصار والطويل؛ ومعنى هذا أنها فاصلة بين الزمن الضعيف والزمن القوي؛ وبهذا تكون كأنها تقطيع يساعد القارئ على الترتيل، أو الإنشاد الجيد للشعر.

تأتي العارضتان بين المقطع القُصَّار، والمقطع الطويل، وهما ليستا حَشْوَيْنِ يمكن الاستغناء عنهما، وإنما هما تبيان موضع الاهتمام والتبئير، إنهما زيادة في المعنى كما يكون في التركيب العادي.

ـ آذَارُ يأتي إلى الأرض من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الْفَتَيَاتِ ـ

أرجوك ـ سَيِّدَتِي الأرْضَ ـ

ـ ذهَبْنَ لِيَقْطِفْنَ بَعْضَ الْحِجَارةْ ـ

تأتي علامة **التعجُّب** لتدلَّ على الاستغراب حينما تكون بعض الأعمال الخارقة، مثل امتزاج المعنويات بالماديات والأحياء بالأموات، وطلب المستحيلات:

أنَا الأرضُ

والأرضُ أنتِ

خَدِيجَةُ! لا تُغْلِقِي البابْ

* * *

بلادِي البعيدةِ عَنِّي... كَقَلْبِي!

بلادي القريبة مِنِّي... كَسِجْنِي!

* * *

سَيِّدَتِي الأرْضَ!

أَعِيدُوا إِلَيَّ يَدَيَّ

أَعِيدوا إِلَيَّ الْهُوِيَّهْ!

يَلْجَأُ الشاعِرُ أحْياناً إلى **التنقيط**: نقطة واحدة أو اثنتان أو ثلاثة؛ وإذا كانت النقطة الواحدة بين الجمل تعني الصمت، فإن ما يزيد عليها هو ذو قيمة زمنية معينة؛ ويمكن أن تكون في **الأخير**:

ـ الموج...

ـ سهواً...

أو في **الوسط**:

فَيَا وَطَنَ الأنْبِيَا... تَكَامَلْ!

وياوطن الزَّارعين... تَكَامَلْ

أو في **الأول**: وإن لم تَأْتِ في القصيدة.

يضع الشاعر أحياناً نقطة فوق أخرى، ويمكن أن نسميها المتآلِفتين قياساً على الموسيقى، فيكون الصمت مضاعَفاً:

ـ قَالَ لِيَ الحبُّ يَوْماً: دَخَلْتَ

ـ يردُّ عَلَيْهِمْ:

لأنِّي أُغَنِّي

ـ يسألُونَ عَنِ الأَرْضِ: هَلْ نَهَضَتْ

تأتي النقطتان في سياق الحوار بين الأشخاص والكائنات والمعنويات المشخصة الحية؛ ويمدد الصمت لِشَدِّ انتباه المستمع إلى استمرار الحديث عن شيء ذي بال وغريب عجيب؛ هكذا تكلم الحب!، ونطقت الأرض! ولا تتكلم الجمادات والمعنويات إلا في الأوضاع الخارقة العجيبة؛ ويقضي الحوار أن يكون هناك تبادل للكلام وتداول له، في حين أن الاستفهام في الشعر قد لا يتطلب الجواب، ولذلك يسمى بالاستفهام البلاغي الذي هو مركب من تعجب واستنكار:

ـ كَيْفَ تَفِرِّينَ مِنْ سُبُلِي يَا ظِلاَلَ السَّفَرْجَلِ؟

ـ أي نشيدَ سَيَمْشِي على بطنكِ الْمُتَوَّج، بعدي؟

ـ بين سُؤَالين: كيف؟ وأَيْنَ؟

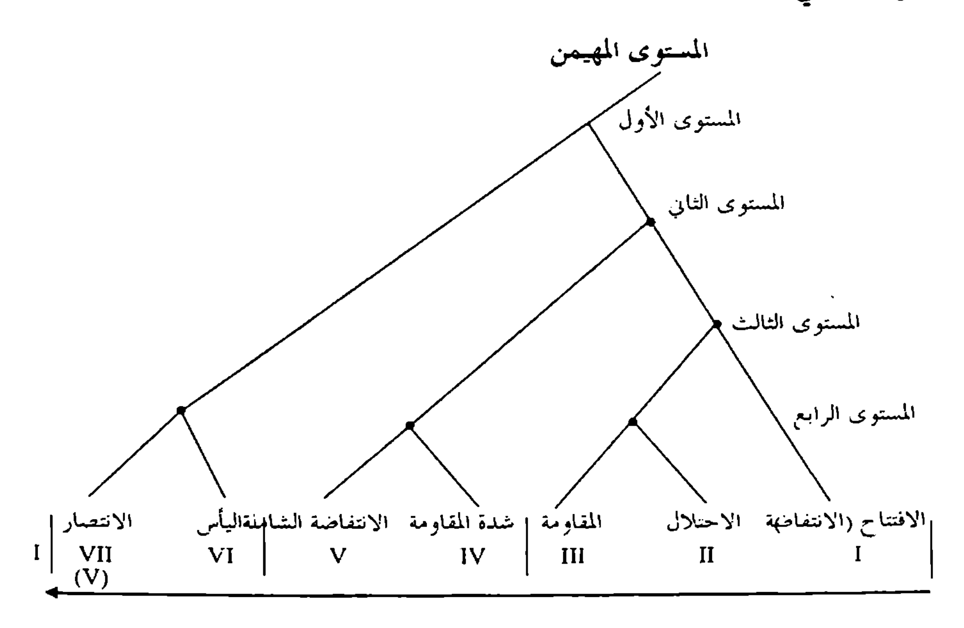
تلك مجرد أمثلة قليلة لما يدعى بخواص البنية السطحية؛ وهي النقطة، والفاصلة، والعارضتان، وعلامة التعجب، والتنقيط المتتالي، والنقطتين الْمُتَآلِفَتَيْنِ، وعلامة الاستفهام، كما أن التكرار وأنواعه، والتناظر وضروبه، هما من قبيل البنية السطحية أيضاً؛ على أن بعض أنواع التناظر، مثل التناسب يمكن أن يعد مدخلاً إلى البنية العميقة المجردة؛ وما أسندناه من قيم لهذه الخصائص يجب أن يعزز بالسياق التركيبي، ومقتضيات المعنى، وكيفية إنشاد الشاعر.

د ـ البنية العميقة

وراء هذه البنية السطحيّة ما يدعى بالبنية العميقة التي هي الحركات النفسانية

والفكرية والجسدية التي تنعكس في إيقاع بحسب قوانين وقواعد خاصة. لقد أشرنا قبل إلى أن المقطوعة توهم بالتقليد الموسيقي التَّسَلْسُلِي، وخاصة الاثني عشري، لكننا أكدنا أننا لن نقع في شرك ذلك الوهم، لذلك حللناها في ضوء التوافقية أيضاً، بل نظرنا إليها بمرآة التناظرية كذلك.

تذكرنا هذه المقطوعة بسمفونية كبار الموسيقيين، بما فيها من تكرار وتماثل وتوازٍ وتداخل وتناظر وتقابل.. مما سمح لمحللي الموسيقى أن يوظفوا مفهوم الاختزال لِيُبْقُوا على ما هو أساسي؛ وسنوظفه نحن أيضاً لتحليل هذه المقطوعة، واختزالها حتى النواة باستحضار ذهني لمفاهيم الاختزال القوي والضعيف والتقدمي، ومفاهيم نظرية علم نفس الأشكال، مثل المماثلة والتوازي..؛ وسنعتمد على الشكل الهرمي بشروطه: الترتيب، وعدم التداخل، والانعكاس؛ وهو كما يلي:



ـ المرحلة الأولى يمكن اختزال تاريخ الاحتلال:

I	III	IV	V	VI	VII

ـ المرحلة الثانية: يمكن إبعاد المقاومة:

I		IV	V	VI	VII

ـ المرحلة الثالثة تزال فيها شدة المقاومة:

I V VI VII

ـ المرحلة الرابعة يستغنى فيها عن اليأس:

I V VI VII (1)

وهذا هو الهيكل الأساسي للمقطوعة، لكن عملية الاختزال تذهب أبعد من ذلك؛ وقد جرت عادة المحللين للموسيقى أن يبقوا على الطرفين في حين أن الحس السليم يقتضي أن يتوقف الاختزال عند ذلك الهيكل؛ وهكذا يصير الوضع كالآتي:

I ———————— VII

(الانتفاضة) الانتصار

أو ———————— VII (I).

(الانتصار المطلق)

خاتمة

تعرضنا في هذا الفصل للمكون التركيبي، فنبهنا إلى أنّه من المبادئ العامة التي يَنْبَنِي عليها كل ما في الكون، ومنه اللغة والموسيقى. وإذا صَحَّ هذا، فإن هناك قوانين تشمل اللغة/ الموسيقى؛ لهذا، فإننا وظفنا بعضها لتبيان طبيعة التركيب اللغوي/ الموسيقي، بما فيه من تكرار وتناظر وأنواعِهِمَا، على المستوى السطحي والعميق، مع الإقرار بوجود خواص بكل نسق. وقد ذهبنا أبعد من ذلك، فاعتبرنا أن الموسيقى تحولت إلى شعر عند محمود درويش متخذين قصيدة (الأرض) نموذجاً، فنظرنا في تجلياتها وخَبَايَاهَا بمفاهيم الموسيقى.

لقد اتخذنا هذه المقاربة مطية لطرح علاقة الموسيقى/ الشعر بذاتهما وبخارجهما، إذ أن أي فن يتحكم فيه محددان على الأقل؛ أحدهما الأوضاع

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ وثانيهما قوانين وقواعد الفن نفسه؛ كانت العوامل المحيطية وراء التناظرية والتوافقية والتسلسلية، وأدت التناظرية إلى نشأة التسلسلية، والتوافقية إلى السوناتة والمطاردة. وعليه فليس بين هذه الإبدالات قطائع، وإنما هناك تسلسل وتشابه عائلي؛ كانت التوافقية إعادة قراءة للمقامات الإغريقية الرومانية، وكانت التسلسلية استيحاء من التناظرية والتوافقية معاً.

لهذا، فإنّنا استحضرنا، عند رصدنا للمظاهر التركيبية لِقَصِيدَة (الأرض)، الظروف المعقدة المحيطة، بِمَحْمُودِ درويش، ومثاقفته مع التجديدات الشعرية/ الموسيقية العالمية؛ وبذلك، فإننا لم نَعْتَبِرْ القصيدة تندرج ضمن إبدال وحيد، أو محاكاة فجة لِوَاقِعٍ مرير؛ إنها سمفونية من تراث القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وهي من تجديدات القرن العشرين.

الفصل الثالث

نسـق الـدلالات

تمهيد

تناولنا ـ فيما سبق ـ النسق الصوتي والنسق التركيبي، فتعرضنا لمخارج الأصوات وصفاتها، وإعلالها، وإبدالها، وإدْغَامِها، وقلبها، وتوليفها، وما يكون فيه من تناسب تستجيده النفوس، وتَنَافُرِ تَمجُّه الطباع، وما يؤدي إليه من تكوين أنواع المقاطع المكونة للهياكل الصرفية، والقوالب العروضية والبنيات النظمية؛ على أن المفردة ذات وجهين؛ أحدهما المنطوق الذي يتلقاه النسق السمعي، وثانيهما المكتوب الذي يستقبله النسق البصري، والتركيب اللغوي وليد المفردات، والدلالة اللسانية نتيجة التركيب؛ لهذا، فإنّنا سَنَتَعَرَّضُ في هذا الفصل إلى ما سندعوه ببوّابة المعنى، وإلى نواة المعنى، وإلى تناغم الوجود، وإلى ما وراء التناغم.

1 ـ بوابة المعنى

نقصد بـ(البوّابة) نوع الحرف، وشكله، وكيفية كتابته، ونوع الخط، وحجم الكلمة الصرفي، والمادي، وأوضاع الأسطر، ومقدار المسافة بين المقاطع الشعرية، وتداخلها، والعلاقة بين السواد، والبياض.

أ ـ الحرف

ليس جديداً أن يَهْتَمّ الباحث بالحرف، وما يتعلق به، ووظائفه المزعومة. فقد نال هذا الموضوع حظّه من العناية منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا. احتفلت به الأمم التي كانت أحرفها عبارة عن رسوم، ثم بعد ذلك لما سارت أبجدية

وألفبائية؛ هكذا صارت بعض الأحرف نواة لانبثاق العالمين، ودليل سعد أو نَحْس، وذات تأثير في طباع الكون، والبشر؛ والموروثات عن الكلدانيّين، والآشوريّين، والمصريين، والقبالة اليهودية، وأهل السحر والطلسمات، وبعض المتصوفة، تؤكّدُ دور الحرف في خلق الواقع الحقيقيّ أو الموهوم، لكن تأثيراته لا تنكرها الأذهان. وقد سجل ابن خلدون معطيات دالة في عدة فصول من المقدمة، هي **علوم السحر والطلسمات**، و**علم الكيمياء**، و**الخط والكتابة** اللّذانِ اعتبرهما من عداد الصنائع الإنسانية[1] .

أشار ابن خلدون في الفصلين الأولين إلى الوظائف السحرية للأصوات المؤلفة في أسماء وصفات من أجل «دعوات كفرية»، وصياغة أشْعَارٍ غير مفهومة «ملغوزة كلها لغز الأحاجي والمعاياة فلا تكاد تفهم»، وأما الحرف، من حيث العمران، فهو «بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني»؛ ولذلك، فإن وضع كل حرف له قوانين وأحكام تعلم مثل باقي الصّنَاعَات الإنسانية؛ والمتتبع لهذه الظاهرة يجد استمرارها سحرياً وعمرانياً في كل الثقافات؛ والنماذج المثلى في العالم الإسلامي جابر بن حيان، ومسلمة المجريطي، وكثير من شعراء المماليك، وبعض النماذج الأندلسية المغربية؛ بل إن تجويد الخط في هذه الثقافة جعل بعض الباحثين يفترضون أنه تشكيل من نوع خاص؛ وأما في العالم الغربي فامتزج الخط بالتدوين الموسيقي، وبالتشكيل، كما تجلى في الشعر الحرفي، والشعر المجسم، والشعر المجرد. . .

ما يعنينا هو أن ننبه إلى أن هذا التقليد اشتد عوده لحقبة ما بعد الحداثة فتلقفه الشعراء في كل أنحاء العالم؛ ومنهم شعراء العالم العربي. ونماذجهم المثلى في المغرب بنسالم حميش، ومحمد بنيس، وعبد الله راجع، وبَلّبْدَاوِي وآخرون؛ وقد كتبت حول أعمالهم أبحاث كثيرة[2] إلا أن مثل هذا الشعر يثير

---

(1) ابن خلدون، **المقدمة**، تصحيح وفهرسة أبو عبد الله السعيد المندوه، المجلد الثاني، مؤسسة الكتب الثقافية، مكة المكرمة، ط. ثانية، 1418هـ/ 1996؛ انظر: الفصل التاسع والعشرون: في علوم السحر والطلسمات، ص. 193 ـ 200؛ الفصل الثالث: علم الكيمياء، ص. 20 ـ 209؛ الذيل الثلاثون: في أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية، ص. 87-93.

(2) محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1991؛ محمد بنيس، **«بيان الكتابة»**، ضمن كتاب **البيانات**، **أسرة الأدباء والكتاب**، البحرين، 1993.

قضايا عَوِيصة؛ منها أنهم يستعينون بخطاطين محترفين؛ وجسد الخطاط ليس هو جسد الشاعر، وأن حجم المستنَد يَحُدُّ من مدى الأسطر، وأن ما كتب بالآلة يخضع لمعيارية الحروف؛ على أن هناك مشتركات، مثل كتابة الحروف بخطٍّ ثخين لتقابل حروفاً مكتوبة بخط رقيق؛ سواء أكانت مفردة أم مؤلفة في كلمات تتبادل المواقع أحياناً بحيث يصير ما كان يميناً يساراً أو الْعَكْسُ.

ب ـ الرسم بالحرف

يجد القارئ في الدواوين التي كتبت في هذه الطريقة رسماً شعرياً لأشكال هندسية متعددة، من مثلثات، ومربعات، ومستطيلات، ودوائر، وأقواس أبواب المدن العتيقة، وظواهر طبيعية مثل أمواج البحر، وبعض أشكال الخط المغربي ذات الدلالة الثقافية والرمزية، ووضع نواة، وتشطيرها، والتبئير عليها بخطٍّ غليظ، وعلامات سيميائية طبيعية أو مصنعة، مثل الجبال، وكثبان الرمل.. وعلامة «فق»، وملتقى الطرق، وضروب العمارة، وخطوط أفقية وعمودية ومنحنيّة، وأختام، وأشجار..[3].

جـ ـ البياض والسواد

مما يكون بوابة مهمة للدخول إلى عالم المعنى معطى الفضاء في القصيدة المعاصرة. ذلك أن الصفحة تتوزع بين البياض والسَّواد؛ وقد استغل فضاء الصفحة لِيَمْنَحَهُ دَلاَلاَتٍ بعض شعراء القرن التاسع عشر والقرن العشرين. فقد افترضوا أن الشعر ينشأ من البياض الذي يكون في الصفحة أكثر من السواد الذي فيها؛ وقد صار الافتراض اعتقاداً بأن البياض، باعتباره عدماً، أسبق من الوجود، وأن السواد خلق الوجود من ذلك العدم؛ والشاعر خلق الوجود من بياض الصفحة؛ وعليه، فَلْنَتَبَنَّ هذا المنطق فنقول: إن البياض عدم، وإن السواد وجود[4].

انسجاماً مع النموذج الذي اقترحناه فإننا سنجزئ البياض والسواد إلى:

---

(3) خفت هذا التيار إلا ما كان من صنيع بلبداوي الذي ما زال حريصاً عليه، وقد حل محله الاهتمام بإدماج الرسم والتشكيل والشعر في فضاء واحد، مثلما يجد القارئ في كتاب **«الحب»** لمحمد بنيس (1995)، حيث تتجاور القصائد مع الرسم.

(4) نحرص على التفرقة بين الصوت والصمت، وبين البياض والسواد، نستعمل المفهومين الأولين في الإيقاع، والثانيين في الدلالة.

قُصَّار، وأقصر، وقصير، وطويل، وأطول، وَطُوَّال؛ والشاعر المعاصر، وخصوصاً من يصدر عن تصور لِلْكَوْنِ، شاعر بهذه الثنائية وبدلالاتها؛ إنه يعبر عن السواد المنجز على أديم الصفحة باللغة، مستعملاً المفردات الآتية وما أدى معناها: الكتابة، والوشم، والألواح، والألفاظ، والمجازات، والإنشاد؛ تقيد الكتابة انطلاقة الأوهام والأحلام، ويفجر الوشم ينابيع الهذيان، وتَنْكَشِفُ الأسرار على اللوح المسطور، وتجمع المجازات بين المتشابهات والمتباينات، ويحرك الإنشاد السكنات والمكنونات؛ وأما البياض فهو هذيان باطني غير مسطور على صفحة، ولا ملفوظ بلسان؛ إنه بياض قابل لأن يشكل في هَيْئَاتٍ عديدة؛ هو بياض السَّديم، وبياض العدم، وبياض العبث، وهو محو وجود الوجود، وهو صمت القبور.

لتوضيح هذا نقترح شكلاً يحتوي على السواد والبياض، مع استبدال بالكلمات خطوطاً، وتوظيف المفاهيم المذكورة؛ وهكذا، فإذا كانت هناك كلمة:

- واحدة : قُصَّار
- اثنتان : أقصر
- ثلاث : قصير
- أربع : طويل
- خمس : أطول
- ست : طوال[5].

إلا أن الكلمات تختلف مقاطعها؛ فهناك ذات المقطع الواحد، مثل (وَ حرف عطف) و(ع فعل أمر)؛ وذات المقطعين، (أتَى فعلاً)، و(نَدَى اسم علم)؛ وذات الثلاثة المقَاطع، مثل (سِجَالٌ مَصْدر)، و(سُعَادُ اسم عَلَم)؛ وذات الأربعة المقاطع، مثل (أَفْوِيَاء، وأعاريب، جموع تكسير)؛ وعليه، فإن التحليل الدقيق هو ما يعتمد على المقاطع؛ لذلك وظفناها في دراسة الإيقاع، وأما ما يتعلق بالمعاني فَتَبَنَّيْنَا مفهوم الكلمة؛ والهدف هو التفرقة بين مفاهيم المجالين؛ الصوت

(5) هذا تقريب أولي فقط.

والصمت والمقطع في الإيقاع، والسواد والبياض والكلمة في المعاني.

لتوضيح هذا نرسم الشكل الآتي:

بياض

بياض بياض

بياض

ما يلاحظ في هذا الشكل أن مساحة البياض تَتَغَلَّبُ على مساحة السَّوَادِ في هذه المقطوعة، مما يجعله مُنَبِّهاً بصرياً ونَسِيجاً عَيْنِيّاً، وأيقونَة، وموضوعاً جمالِيّاً[6]؛ وبناء على هذا، فإن البياض أيقونة على عجز اللغة، إذ لا تستطيع التعبير إلا عن النزر اليسير مما في الكون من مظاهر وأحوال؛ الليل/ النهار؛ النور/ الظلام؛ البر/ البحر؛ الحياة/ الممات؛ الطاعة/ المعصية..؛ بمعنى أن

(6) راجع فصل (نظرية التعبر الإيقاعي)، فقرة المقاربات التقليدية.

المكتوب وليد تجربة إنسانية، والتجربة الإنسانية ذات محدودية؛ وأن البياض/ السَّواد أيقونة على تعقد الحياة المعاصرة بما تحتويه من أشياء مادية ومعنوية: محاكاة التدافع والصراع، والفقر والغنى، والعمارات الشاهقة والواطِئة. .

يحتوي هذا المقطع على ثمانية عشر سَطْراً يمكن تجزئتها إما إلى ست ثلاثيات، وإما إلى تسع اثنينيَّات؛ وسنختار الاثنينيّة ليكون لدينا إيقاع مثنوي: ضعيف/ قوي؛ أو قوي/ ضعيف؛ والمعطيات البصرية في الشكل ترجح أن يكون الإيقاع: ضعيفاً/ قوياً باعتبار الخط القصير ضعيفاً، والطويل قوياً: (: ضعيف)، (: قوي)؛ كما أنه يساير الموروث الشعري ذا الوزن الهجائي في التقاليد الإغريقية الرومانية اللاتينيّة بصفة عامة، والشعر العربي ذا القالب: (فَعُولُنْ)، أو المتقارب؛ إلا أن تحليل المقطع ينتج عنه قالَب (فَعْلُنْ):

فَعْلُنْ

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَـ

وهو نواة الْخَبَب (أو المتدارك) الذي يضاد الهجائي؛ نحن إذن أمام طِبَاقٍ بين البياض/ السواد؛ إلا أن هذا الطباق هو من قبيل التضاد الذي يؤدي إلى التكامل؛ البياض/ السواد متضادان وليسا متناقضين، كما أنهما بالضرورة ليسا متماثلين؛ وإذ هما في صيرورة، فإن هناك بياضاً يتبعه سوادٌ، وسَوَاداً يَليه بياض، أو إن الشاعر يُولِجُ الليل في البياض، والبياض في الليل؛ وعملية الإيلاج هذه نالت الأسطر الشعرية أيضاً؛ هكذا صارت بعض القوالب العروضية في سطر سابق يمتد إلى سطر يليه كأن الأمر شيء عادي بخلاف ما سُمِّيَ في العروض التقليدي بالتدوير.

إذا صحّ هذا في المسموعات المحكومة بالزَّمَن، فهل يجوز التدوير في الإيقاع البصري؟ إنَّ الاستفهام قد يكون مَجَّانِيّاً، أو محتوياً على مُغَالطة باعتبار أن الفضاء لا زمان له! إننا لا نرى هذا الرأي، وإنما نعتقد أن البياض/ الفضاء في ارتباطه بالسَّوَاد المتحقق عليه مُتَزَمِّنٌ كما هو مُتَمَكِّنٌ؛ لهذا، فإنهما يتكاملان ويتداخلان في التدوين الموسيقي فينتجان معاً قِيَماً زمنيّة مشتركة بينهما.

لِتوضيح هذا نقدم مثالاً شعرياً نحلله إيقاعِيّاً ثم ندونه موسيقيّاً.

السَّـوَاد: البَيَــاض

الإيقاع: وَشْـ مٌ

(قوي) (ضعيف)

يَتَـ فَجْـ جَرُ فيك يَـ نَا ( ) بِيعَ الْـ هَـ ذَ يَا

(ضعيف) (قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف) (ضعيف) (ضعيف) (قوي)

نِ يَـ نَا بِيـ ع ال هَـ ذَ يا ؟

(ضعيف) (ضعيف) (قوي) (قوي) (ضعيف) (قوي) (ضعيف) (ضعيف) (قوي)

ولتحقيق التناظر بين إيقاع السواد وإيقاع البياض، فإنه يجب أن يكون هناك طباق أو مقابلة بين القوي والضعيف فيهما[7].

د ـ علامات الترقيم

من يقرأ الشعر المعاصر يَتَجَلّ له أن الشاعر مؤول لأقواله قبل أي واحد من القراء. هكذا يلجأ بعض الشعراء إلى الإركام أحياناً، وإلى التشتيت أحياناً أخرى، وإلى الجمع بينهما تَارَات؛ إلا أن هناك من يكثر من علامات الترقيم، وهناك من يقلل منها؛ إن الشاعر الْوَاعِي، بما يفعل، هو مدون موسيقي، وموزع لألحان قصيدته، ومهندس يرسم الخطوط العمودية والمستقيمة والمنحنية، وهو فنان تشكيلي يوزع الألوان بحسب تجاربه ومهاراته ومقاصده وأهدافه؛ شكل الحروف، والرسم بها، والبياض والسواد على الصفحة، وكل علامات الترقيم، وكل أنواع الصَّوْت من نبر وإيقاع وتنغيم ووزن وقياس، بَوَّابة دُخُولٍ إلى عالم المقطوعة/ القصيدة؛ هذا العالم الذي له لحمة هي المعجم.

2 ـ نواة المعنى

الحديث عن المعجم اللغوي هو فَصُّ الكلام عن الدلالة اللغوية؛ إلا أن ذلك الحديث ليس أمراً سهلاً، لأنه يُثير قضايا عويصة يشترك فيها ما هو طبي

(7) هذه مقاربة أولية سيأتي تدقيقها في فقرة (مثال) من هذا البحث، وفي مدخل الجزء الثالث (الآلة).

تشريحي بما هو أُنَاسي تاريخي، كالحديث عن باحة اللغة في الدماغ البشري، وعن أسباب نشأتها وتنوعها ووظائفها وعلائقها بالموسيقى؛ لهذا، فإننا لن نتجاوز إشارات موجزة إلى بعض المقاربات الأساسية لتلك القضايا.

أ ـ نماذج ونظريّات

أولاهما افتراض أن اللغة البشرية تعبير عن الضروريات والحاجيات ثم التحسينات البشرية. ولتمحيص هذا الافتراض حللنا مفردات من المعجم اللغوي العربي فوجدناها تدور حول الحياة والممات ومتعة الجنس، والطعام، والسكن[8]. . . وما تحتوي عليه الطبيعة من أشجار ونباتات وأزهار ووديان وأنهار وجداول، وسهول وجبال، وكُثْبَانِ رمال. . . وأنعام وإبل وخيل. . وحشرات. . ؛ ومع هذا التنوع، فإنها محكومة بمبدأ (كل شيء يشبه كل شيء بجهة من الجهات، ويختلف معه بجهة من الجهات)؛ ومعناه أن هناك ترادفاً شاملاً للاشتراك في النواة، لكن هناك اختلافاً في درجات الترادف. وقد صحح الافتراض أيضاً ما يُسَمَّى بالسيميائيات التي تبحث في تأريخ أسماء الأعلام وتنميطها، ووجهة النظر الطوطميّة.

ثانيتها نظرية التشابه العائلي[9]، والمنطق الضَّبَابِي[10]؛ وهما يشتركان في المبدأ، لكنهما يختلفان في المدى؛ يقرران معاً أن ليس هناك مفردة طبيعية منعزلة تمام الانعزال مستقلة لاشتمالها على صفات ضرورية وكافية ترسم حدوداً فاصلة بينها وبين غيرها، وإنما هناك قرابة لَحَاً، أو بالولاء، أو بالدَّخيل. . ؛ مثل ما تَجْمَعُ أنواع الألعاب (كرة القدم، وكرة السلة، وكرة المضرب)؛ إنها مختلفة، لكن يجمعها اللعب. . ؛ ومثل تَجْزِيءِ المفاهيم العامة إلى درجات من المعاني الجزئية، كالحب، أو السَّيْر. . أو غيرها، مِمّا هو مبسوط في بعض كتب فقه اللغة.

ثالثتها هي التحليل التركيبي أو الْمُقَوِّمِي[11] وقد نشأ في أحضان الأناسة الأمريكية التي كانت تحاول أن تستكشف ثوابت الحياة البشرية المادية والمعنوية،

---

(8) قمنا بهذه البحوث المنشورة في كتبنا؛ منها)التشابه والاختلاف، **نحو مقاربة شمولية**)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1996.

(9) التشابه العائلي: .(Family Resemblance)

(10) المنطق الضبابي، أو المائع، أو التدريج هو .(Fuzzy Logic)

(11) التحليل التركيبي: (Compenential Analysis)؛ التحليل بالمقومات: .(L'analyse sémique)

ثم وظفه اللسانيون التوليديون التحويليون الذين يجزؤون المقولة النحوية إلى سمات، ثم وجد تربة خصبة في المدرسة السيميائيّة الفرنسية الباريزيّة التي قصرته على تحليل المضمون أولاً، ثم وسعته ليشمل التعبير أيضاً؛ وقد اقترحوا له مفهوماً عامّاً دعوه بـ(التشاكل) ومعناه أن كل مفردة يمكن أن تجزّأ إلى سمات ذاتية وسياقية على مستوى المضمون، وإلى تجميع الأصوات والتراكيب المتطابقة والمُتماثلة والمتشابهة ليكون هناك تكرار يعكس وحدة المعنى والرسالة[12]؛ على أن هذا التحليل الذي هو قراءة لتراث أرسطو المنطقي واجهته صعوبات كبيرة، وخصوصاً في التعابير المجازية والاستعارية والأمثولية، مما أدى إلى البحث عن بدائل نظرية أخرى[13].

رابعتها نظريات مستجدة:

تجمع كل النظريات المستحدثة على أن التعرف على المعنى، وفهم الدلالة وتداولهما تقتضي العلم بالمعجم من حيث هو، ثم انتقاء ما هو ملائم منه، ثم إدماجه في بنية عامة؛ إنه ثالوث ضروري لإنتاج المعنى، ولصيرورة الدلالة، وللتأويل الراجح؛ لأجل ضبط هذه الأثافي الثلاث التي تنصب عليها قدرة تداول العلامات اقترحت نماذج ونظريّات؛ منها نماذج الزمرة[14] التي ترى أن الحصول على مفردة مّا يتطلب معالجة تبتدئ بالصوت الأول من الكلمة، لأن التعرف عليه يكون له تأثير في انتقاء كلمة تلائمه من بين احتمالات عديدة؛ على أن الخصائص التركيبية، والدلالية المتعارف عليها، والسياق العام هي الموجه الأساسي لعملتي الانتقاء، وفرز صحة الاستعمال من سقمه؛ ومنها نماذج تفاعلية تفرض أن كل المعلومات تسهم في التعرف على الكلمة، ومنها السياق؛ ومنها نماذج مجزوئية تدّعي استقلال كل مجزوءة بوظيفة معينة لا تتأثر بغيرها، ولا تؤثر فيه مما يُنَحّي أي دور للسياق؛ إلا أن هناك نماذج حاولت أن توفق بين كل تلك النماذج جميعاً؛ هكذا ترى أن الولوج إلى المعجم مستقل لا يتأثر بالسياق، في حين أن الانتقاء المعجمي

---

(12) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط. رابعة، 2005؛ الفصل الأول: التشاكل والتباين، ص. 19-30.

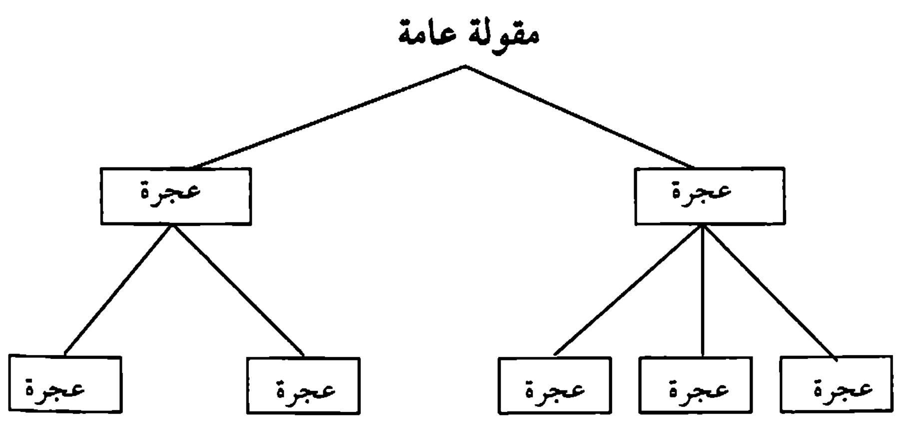
(13) محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

(14) انظر الفصل الأول (المبادئ المعرفية) فقرة النسق السمعي من الجزء الأول (المبادئ والمسارات) من هذا التأليف.

محكوم بالمعلومات الحسية والسياق؛ ومنها تَنْشِيرُ التنشيط والشبكة الدلالية اللَّذيْنِ اقترحا من قبل المختصين في علم النفس اللغوي المعرفي وعلوم الأعصاب[15].

ب ـ منهاجيات

تلك نماذج اقترحت للتعرف على المعجم، ونظريات لتحليله وإيجاد العلائق بين مفرداته؛ إلا أن أهم ما شاع لدى الباحثين ووظف في التحليل والتصنيف، وفي التعرف على المعنى والدلالة، منهاجِيَّتَا التشجير والشبكة الدلالية[16]. استعمل اللسانيون ومحللو الخطاب والموسيقى وعلماء النفس المعرفي في عمليات التذكر والتعلم التشجير بحسب شروط معينة، مثل الترتيب والانعكاس والاقتصاد في العُجُرات[17]. تنطلق تفرعات الشجرة التركيبيّة من مقولة أساسية؛ أي «ما يجمع الأشياء، أو الأحداث التي تظهر أنها مترابطة بكيفيّة أو بأخرى»[18] ورغبة في التجريد، فإننا نقدم التشجير الآتي:



يمكن أن ينجز الترتيب التنظيمي للمولدات بطريقة عادية كما تقدم، أو بطريقة

(15) انظر على سبيل المثال:
Stephen. K. Reed, *Cognition. Theories et application*, Cha. 9, L'organisation sémentique, pp. 311-351. ITP. De Boeck, 2006.

(16) ما أشرنا إليه أعلاه؛ وقد شاع التشجير لدى اللسانيين بصفة خاصة.

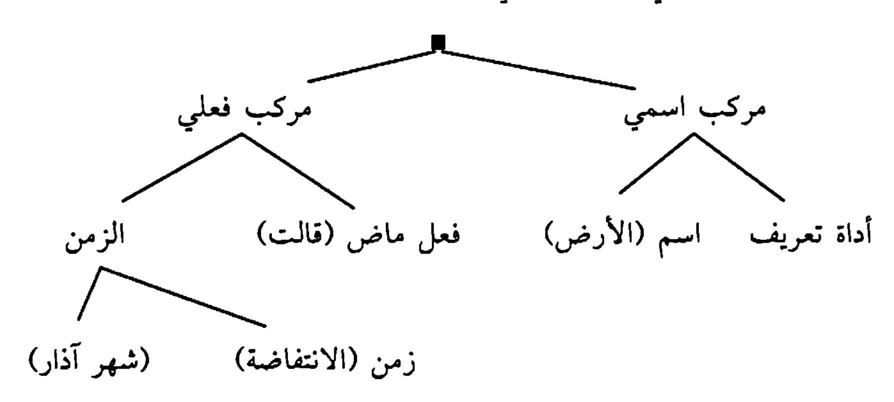
(17) العجرة (أو العقدة): .(Le Nœud).

(18) هذا هو التعريف السائد، أو ما يقرب منه؛ وهو يشمل الممارسات القديمة، مثل الشجرة الفورفورية.

هندسية؛ مثل الرسم تحته؛ إلا أن الترتيب المعجمي يخضع للطريقة العادية؛

لتبيان هذا فَلْنَنْظُرْ فيما يلي:

الأرض قالت لنا في شهر آذار في سنة الانتفاضة:



● خمس بنات مرت أمام البنفسج والبندقية في شهر آذار

مركب فعلي

اسم مركب

(خمس بنات)

مركب ظرفي

زمن ماض

في

أمام

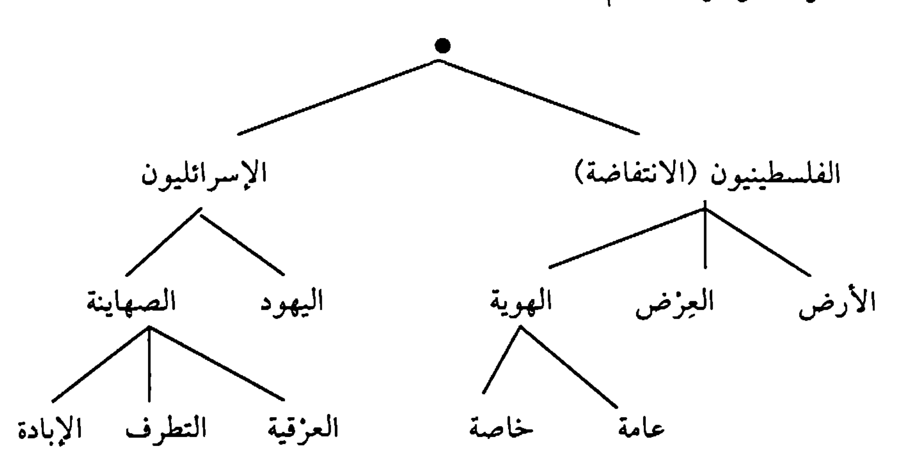
شهر آذارَ

البنفسج والْبُنْدَقِيَّة

أدوات القتال

الورود

● معركة الوجود والعدم



ما يكشف عنه هذا التحليل هو/ الفاعل/ و/ الفعل/ و/ الأداة/ و/ الزمن/ و/ المكان/ ؛ وإذا ما ترجمنا هذه المقولات المجردة إلى اللغة الطبيعية، فهي فعل الانتفاضة، والمنتفضون، وأدوات الانتفاضة، والغاية من الانتفاضة من جهة؛ وهي فعل الاحْتلال، والمحتلون، وأدوات الاحتلال، والزمن، والمكان من جهة ثانية.

جـ ـ تحليلات

وأما الشبكة الدلالية فهي من أنساق التمثيلات المعرفية، وتتكون من عُجر (أو عقد) مترابطة فيما بينها بعلائق، ثم يتولد عن العقد عُقَدٌ فرعية؛ فإذا أخذنا مثال ما له **عجلة**، فإنه يتفرع عنه أنواع من السَّيَّارات للنقل العام والخاص للأناس والبضائع، والإسعاف، والإطفاء، ثم يتفرع عن هذه الوظيفة الحرائق والحرارة واللون الأحْمَرُ، ثم يصير اللون الأحمر شبكة دلالية: (1) التفاح، والإجَّاص، والكرز، (2) (أ) البرتقال والأصفر والأخضر. (ب) الوردي والبنفسجي. . إلى لون السَّمَاء عند الفجر، ولون السماء عند الشفق، ولون السحاب.

تعني مقاربة الشبكة الدلاليَّة أن المفاهيم مخزنة في الذاكرة الطويلة الأمد؛ لذلك، فإن الشاعر محمود درويش، وهو يتحدث عن الأرض، يستمد مما هو مخزن في ذاكرته حول ماضي فلسطين وحاضرها؛ الانتفاضة أقوال شعرية،

وأناشيد، وغِنَاء، وقصص تاريخية، وإيمان بالحق في الوجود، ومقاومة، وحجارة، ومقاليع، ورماح، وبنادق... للتحرر من القمع المادي المتجلي في استعمال السلاح والاقتصاد، ومن القمع المعنوي الحاصل بإبادة الهوية، والتأريخ؛ إن مقاربة الشبكة الدلالية هي من قبل المفاهيم التحليلية المتداولة في علم النفس المعرفي، كالأطر والمدونات والخطاطات، والنماذج الذهنية.

على أن من أراد أن يدقق أكثر لإنجاز قراءات عديدة، فإنه من الممكن له أن يلجأ إلى التحليل بالمقومات الذي أشرنا إليه؛ هكذا يمكن أن تفكك كل مفردة مَلِيئَة وغير مليئة لإظهار العلاقة الوثيقة أو الواهية بين المفردات وبين الجمل لإزالة الالتباس، وتبيان التشابه والاختلاف، واستخلاص المعاني، والدلالات الأساسية، والثانوية، وإذا ما تبناه فإن عليه أن يفكك المفردات الآتية:

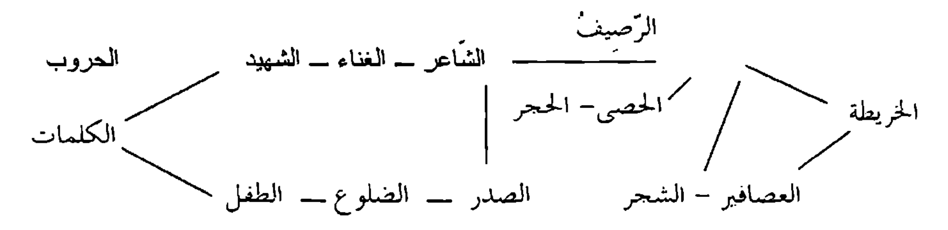
شهر، آذار، سنة، الانتفاضة، الأرض، القول، الأسرار..؛ وبعد التفكيك يمكن أن يستخلص التشاكلات الآتية: (1) تشاكل الزمن، (2) تشاكل الأرض، (3) تشاكل المقاومة، (4) تشاكل اللغة..؛ إلا أننا سنكتفي بإبراز **تشاكل الزمن** تجنّباً للتَّعب الزائد.

- شهر: مدرة زمنية + عدد أيامه بين ثلاثين وواحد وثلاثين.
- آذار: مدة زمنية + الشهر الثالث من التوقيت الأوربي + عَدَدُ أيّامه واحد وثلاثون + من فصل الربيع + الحيوية.
- سنة: مدة زمنية + تتكون من اثنتي عشر شهراً.

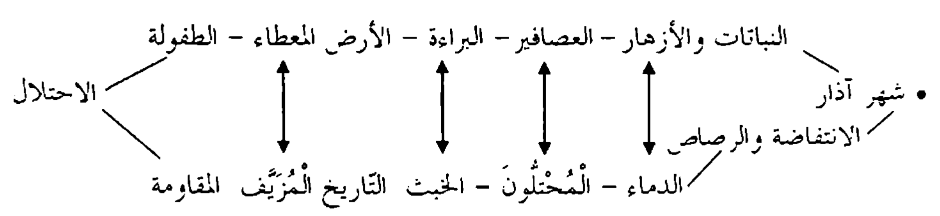
هناك تكرار لـ (مدة زمنية)، و(شهر) و(عدد الأيام)؛ هذه المكرورات هي ما أدت إلى تشاكل الزمن؛ وكل واحد منها يُسَمَّى مقوّماً؛ وهي معطاة، لكن مقوم (+ الحيوية) وليد السياق الثقافي؛ وإذا اتضح هذا، فلينسج على منواله من رغب في هذا التحليل: الانتفاضة..؛ الأرض..؛ الأسرار..؛ إلاّ أن صعوبات سَتَعْتَرِضُهُ لإيجاد مقومات ذاتية وسياقية لكل مفردة من هذه المفردات، وخصوصاً أنها وردت في بنية شعرية؛ ذلك أن هذا التحليل كان منطلقه الأول من التحليل المنطقي التقليدي الذي عليه اعتراضات كثيرة، ثم تبناه اللسانيون التحويليون التوليديون الوضعيون؛ وهو مُمْكِنٌ في تحليل المفردات/ المفاهيم، مثل الأرض، والانتفاضة، وشهر آذار، والْبَنَات، والنشيد...؛ صارت الانتفاضة مفهوماً من

المفاهيم يحتوي على مكونات ومراحل وأقوال وأفعال. . وكذلك الأرض التي تعني القدس، والخليل، وعكا، والجليل. . لأن كل مكان له خصائصه التاريخية والمعاشية والطبيعيّة. . ؛ مثل هذه المفردات/ المفاهيم ادّخرها الناس في ذاكراتهم ذات المدى الطويل، فصارت مثل مقولة/ الحيوان، و/ المقهى/ ، و/ الدولة/ .

على أن ما يشوش على هذا التحليل هو تلك المفردات العادية أو المجردة التي هي لُبُّ الشعر الراقي، لكن الخطاب الشعري محكوم بمبدأ الانسجام المتحقق بـ (كل شيءٍ يشبه كل شيءٍ بجهة من الجهات، ويختلف معه بجهة من الجهات)؛ وعليه، فإن كل المفاهيم/ المفردات تتكرر، أو تترادف، أو تتناظر، أو تتقابل، مما يجعل بينها شَبَهاً عائليّاً، أو ترادفاً شاملاً، أو شبكةً، أو تداعُيات حُرَّة؛ ولعل الشَّبَكَتَيْن الآتيتين تُلَخِّصان ما قدمنا:



هذه هي الشَّبَكَة الدلالية الأساسية التي عبر عنها الشاعر بكيفيات مختلفة بالمفردات، وبالسؤال، والجواب، وبالتمطيط، وبالتكرار، والإبدال، وبالقلب، وبالعكس، كما توضحه الشبكة الدلالية الآتية:



3 ـ تناغم الوجود

تبين لنا من هذه الفقرة أن المفاهيم/ المفردات، من حيث هي مداخل معجمية، تولّد حقولاً دلالية، وتوجدُ صلات بين مكونات النّص؛ وإذا أصبح هذا الأمر واضحاً، فإننا سنتقدم خطوة لتبيان العلائق الناتجة عن الاستعارة والكناية والرمز؛ وقبل التحليل إليكم الأمثلة الآتية:

أ ـ الاستعارات

- أنا الأرض
- أنا روح الكلمات البسيطة
- السَّرَابُ روح
- البدن رصيف
- الحصى أجنحة
- العصافير لَوْز وتِينٌ
- الضلوع شَجَرٌ.

يمكن اعتبار هذه الاستعارات من قبيل المفاهيم[19] تتولد عنها تعابير استعارية عديدة؛ ذلك أن الآثار القديمة قالت: الأرض هي الأم الأولى للمخلوقات، والتُّرَاب رُوحُها؛ لهذا كان للكون جسد وروح، وللإنسان نفس وبدن؛ والإنسان ليس إلا واحداً من بين عناصر الكون التي هي حَيَّةٌ تقوم بأفعال؛ وإذا سلم بهذا، فإن الحصى طيور، وعصافير، والعصافير شجر لوز، وتينٍ، واللوز، أو التين هُوَ الحجر.. إنها سلسلة ذات حلقات غير متناهية بين المفردات اللغوية التي تعبر عن مخلوقات الكون:

الأسْلِحَة

الْحَصَى

الطُّيُور

الشجر

الضلوع

الأرض

الإنسان

الطفل

...

(19) أشرنا عدة مرات إلى التفرقة بين الاستعارة المفهومية: (Conceptual Metaphor) والتعابير الاستعارية: (Metaphor of expression).

إن هذه الاستعارات ـ الكنايات[20] ـ ذات أبعاد رمزية، مستمدة من مكونات الثقافة الإنسانية الأولى: الطين الذي خلق منه الإنسان، والطير الأبابيل التي ترمي الظالمين بحجارة من سجيل، فيصيرون كَعَصْفٍ مَأْكُول، وأشجار الحياة التي تُغْذِي وتُنْمِي، وتخرج من النعيم وتُهْلِك[21] على أن أهم مدارٍ للاستعارة هو الإنسان؛ إذ هو النموذج الأمثل[22] الذي يشبه به؛ هكذا أُضْفِيت الحياة على الجمادات، وأُنْسِنَتْ، وشُخِّصَتْ. . لكنه أُدْمِجَ في أشياء الطبيعة أحياناً؛ هو جماد، أو حيوان، أو نبات، أو ظواهر طبيعية، أو كائنات روحية:

الأرض تتكلم، والبندقية والبنفسج لهما أمام، والبحر تحت النوافذ، والقمر على السرو، والْقَمَرُ طائر، والذكريات مطر، والنهر إنسان. . ؛ إنها استعارات في حالة يقظة، لكن هناك استعارات في حالة سِنَة وغَفْوَة[23]:

قَالَ لِيَ الْحُبُّ يَوْماً: دَخَلْتُ إلى الْحُلْمِ وَخدِي فَضِعْتُ

وَضَاعَ بِيَ الْحُلْم. فَقُلْتُ تَكَاثَرْ! تَرَ النَّهْرَ يَمْشِي

لا حياة بدون حلم وأوهام إيجابيّة، فبدونها تتغلّب العراقيل وقساوة الحياة فيكون الاستسلام والخنوع؛ الحلم باسترجاع القدس، وبانتظار خروج المسيح، وباستحالة القمم اللولبية إلى سجادة للصَّلَاة، والأحْزَان إلى أعراس وأفْرَاحٍ:

ويَحْلُمْنَ بِالْقُدْسِ بَعْد امتحان الربيعِ وَطَرْدِ الْغُزَاةِ

الحبُّ حُلْمٌ، والْحُلْم استعارة، وكل منهما يتأسَّسُ على هَوَسِ الذكريات وتداعيَها؛ التداعي يشد شيئاً إلى شيء؛ وموقفاً إلى موقف، وحالة إلى حالة، ووضعاً إلى وضع، مهما كانت المسافة بينهما، سواء أكانا من قبيل الأضداد، أو المتناقضات، أو المستحيلات؛ إذ لا حاجز أمام الخوارق والمعجزات.

---

(20) هناك تداخل بين الكناية والاستعارة في كثير من المظاهر؛ منها: الأيقون/ المؤشر.

(21) إشارات إلى آيات من القرآن الكريم، ﴿طَيراً أبابيل ترميهم. . ﴾، وإلى حكاية خروج آدم من الجنة.

(22) النموذج الأمثل: .(Prototype)

(23) المقتطفات الآتية من قصيدة (الأرض) لمحمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1994، ص. 635-651.

يَا خَديجَةُ! إنِّي رَأَيْتُ. . . وَصَدَّقْتُ رُؤْيَايَ. تَأْخُذُنِي
فِي مَدَاهَا وتَأخذني في هَوَاهَا. أنا العاشق الأبـديُّ
السَّجِين الْبَدِيهِيُّ.

ب ـ الأمثولات

تلك استعارات ـ كنايات ـ رموز، تكاثرت وأخذ بعضها بيد بعض، مِمّا ولّد ما يمكن أن ندعوه بالأمثولة[24] التي هي نص يقبل أن يؤول إلى معنى بعيد غير المعنى المباشر، كما هو الشأن فيما يسمى بالبلاغة العربية **التورية** إذا تَجَاوَزِنَا بها التعبير القصير إلى قطعة أو حكاية، أو ثقافة عصر:

الأرض	◄────	المرأة الولود	،	فلسطين
شهر آذار	◄────	الحيوية والخصب	،	الانتفاضة
خمس بنات	◄────	مُكَوِّنَات المقاومة	،	أركان الإسلام
البنات	◄────	العصافير	،	الطير الأبابيل
المقاومة	◄────	الاستشهاد	،	التحفيز باللغة وبالأناشيد
الرغبات	◄────	الأحلام	،	الآمال الوردية
المدرسة	◄────	العلم	،	أدوات النضال
خديجة	◄────	بداية النبوة	،	تبديل التاريخ
النبات	◄────	أم المعارك	،	مرايا البلاد

قصيدة الأرض حكاية/ أمثولة تتحدث عن إصلاح الأرض، ودفع الظلم، ونبذ الطغيان والجبروت؛ إنها صادرة عمن يشبه نَبِيّاً ذا رسالة إصلاحية؛ وكل الرسالات واجهتها مقاومات، وعانى حامِلُوها، ومبلِّغوها، أفدح الامتحان وأقسى الابتلاء؛ لكن التاريخ ينحاز إلى ما فيه إصلاح البلاد، والعِبَاد، فتنبعث قوى مقاومة خارقة طبيعية وبشرية يكون في نهايتها التتويج بأكَاليل الغار والنَّصْرِ.

---

(24) الأمثولة: .(Allegorie)

تتكون الأمثولة الحكاية من بنيات، منها ما هو أساسي، وما هو ثانوي، مما جعل منها بنية سردية طبيعية وبسيطة هي أساس الخطاب الشعري المنجز؛ وها هي عناصرها:

(1) بدأت انتفاضة الشعب الفلسطيني خَمْسُ فتيات تلميذات لطرد المحتل، منهنَّ خديجة؛ وكانت الانتفاضة حيوية، مثل شهر آذار الذي تتحوَّلُ فيه الطبيعة من حال إلى حال؛ هذه الانتفاضة متجذرة في الشعب الفلسطيني. فقد طردت المحتل الإنجليزي وستقتلع الغاصب الصهْيوني، وتستمر إلى أن تتحرر الأرض والعرض من كل مُتجبر عَنيد.

(2) من أبناء المقاومة ورسلها الشاعر بلغته وأناشيده وتحفيزه وتحميسه ودفاعه عن الأمة والأرض والعرض والهوية؛ ومهما كان الواقع عنيداً، فإنه مستمر في تبليغ الرسالة، وفي أداء الأمانة.

(3) اندمج زمن آذار مع حماسة المنتفضين، ومع إخلاص الشّاعر، فحمي وطيس المقاومة التي ستسترجع الأرض لأهلها بِطَرْدِ العابرين.

تلك أهم عناصر البنية، لكن الخطاب الشعري مَطَّطَها بناء على خواصه، مثل التكرار والتَّوازي، والتماثل[25] والقلب، والعكس، والتَّدَاعِي؛ وحينما تبعد تلك الخواص، فإن ثلاث بنيات حكائية تبقى؛ هي: (1) **شهر آذار**: شهر سريان الحياة الشاملة: حيوية المقاومة، وحيوية الجسد البشري، وحيوية الذاكرة، وحيوية ما تُنْبِتُ الأرض.

(2) **الأرض**: أرض الصراع، وأرض الأنبياء، وأرض الأشجار، والنباتات الطيبة؛ جَرَتْ على أديمها حروب عديدة، وعلى بسيطها هياكل الأنبياء؛ إنها جغرافيا المقدس: الخليل، وعَكَّا، ويَافًا، والقدس. . . ؛ إنها أشجار الدوالي، والزيتون، والقمح، والطيوب، والأفاويه، وكل ما يُؤْتِي أكله ورائحته الطيبة في كل حين.

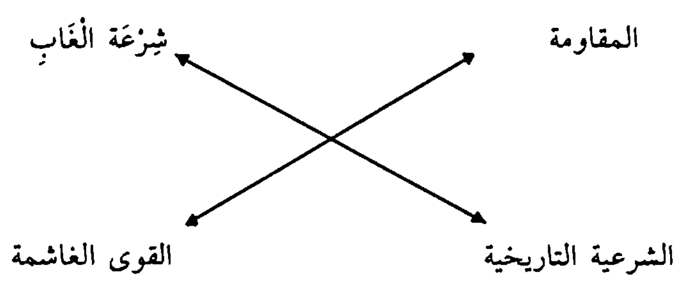
(3) الجغرافيا المقدسة، وجغرافيا المعاش، والمتعة، أدَّت إلى مذابح رهيبة.

نسج الشاعر بين البنيات الأساسية والثانوية في ثوب واحد، وجمعها في

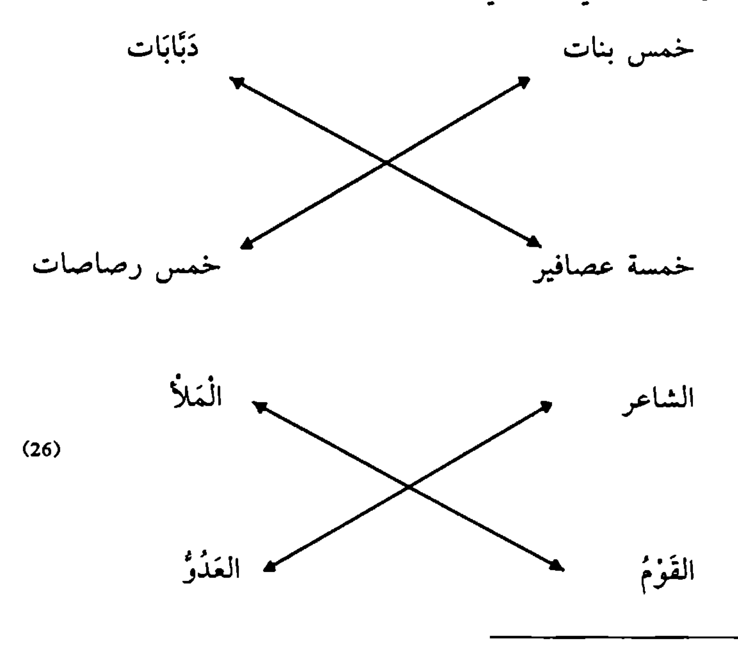
---

(25) راجع هذه المفاهيم في فصل (نَسَق التراكيب) فقرة: د. حتمية الكَوْنِيّات.

سلك ناظم واحد، مدفوعاً بمقتضيات السرد العميقة؛ ومن بينها الاثنينيّة: المقاومة/ الاحتلال؛ التاريخ/ الحاضر؛ الأنبياء/ المهرطقون؛ ثنائيات واقعية وليست نظرية، لكنها لا تَمْنَعُ من وجود حركات تدافع عن السلام، والتوافق، والحلول الوسطى؛ لهذا يمكن اقتراح أطراف أربعة: المقاومة، والشرعية التاريخية، وشِرْعَة الغاب، والقوى الغاشمة، ثم تجسيمها في الرسم الآتي:



وإذ كل واحد من هذه المفاهيم يمكن أن يجزأ، فإن عدة حدود يمكن أن تنجز؛ على أننا نكتفي بما يلي:

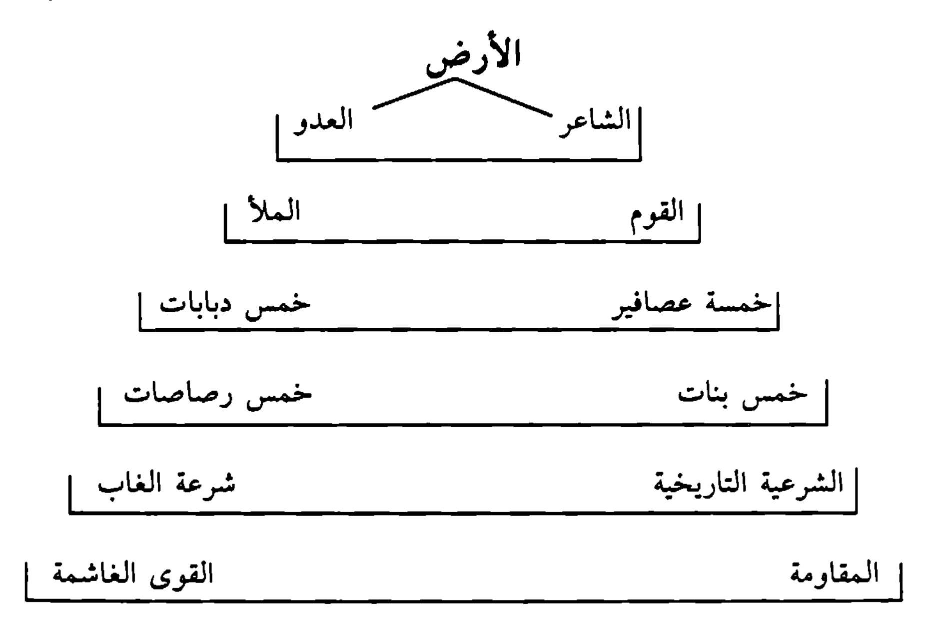


(26) راجع المدخل لإدراك حدود هذه الرسوم ومناقشتها، وكتاب:

Ronald Schleifer. Robert Con Davis. Nancy Mergler, Culture and Cognition. The Boundaries of Literary and Scientific Inquiry. Cornell University Press, Ithaca and London, 1992.

ج ـ توليفات

تلك أشكال ثلاثة احتوت على اثني عشر طرفاً (مفهوماً)، يمكن تجميعها في شكل هندسي واحد؛ لكن رغبتنا في التبسيط والإيضاح تجعلنا نقترح التخطيط الآتي:



يتضح من هذا التخطيط أن لا معنى لحصر الشكل في اثنين أو ثلاثة أو أربعة. . إلا للاختزال، وللاختصار؛ وإذ المقاومة مستمرة، فإن البنية المفهومية مفتوحة وليست منغلقة منتهية، وإنما هي قابلة لأن تتشعب إلى عدة جذوع وفروع وأغصان، وخصوصاً أنها أمثولة شعرية تتجاوز الواقع إلى التعبير عن العميق الضارب في أعماق البشرية، إذ الأمثولة: «علاقة بين العلامات التي تصير الإحالة إلى معانيها المغيبة ذات أهمية ثانوية»؛ وهي «تلبس الحقيقة بالمعنى، وبكيفية التعبير؛ والرغبة اللاّشعورية توجه عمليات التعرف والمعرفة؛ إلا أن المعرفة ليست واعية متسقة، لكنها في باطن بنية الأمثولة»[27]؛ وهذه القصيدة أيضاً أحلام ورؤى؛ والأحلام والرؤى موجهان رغبة التّسَامي التي تحطم الحدود بين الواقعي

(27) Ronald et Al. *Op. cit.*, pp. 157-163.

كما يمكن أن يرجع إلى الشبكة العنكبوتية للاطلاع على التعريف.

واللّاواقعي؛ لكن هذا التحطيم لا يجعلنا نفترض أن المقصود ليس الحقيقة والمعنى، وإنما الدوال فقط. ذلك أن سياق درويش لا يتلاءم مع هذا النوع من الأطاريح؛ إنه يَمْزِج بين الحقيقة والخيال، وبين الواقع والأمثولة؛ إنه يسعى إلى الفعل وإلى تغيير الواقع؛ معنى ما تقدم أن قصيدة **الأرض** ليست أمثولة متعالية عن الزمان والمكان العينيَّيْن، أو أحلاماً ورؤى كمجرد انعكاس لواقع مرير، ولآمال محبطة، أو استذكار لتاريخ شخصي؛ إنها كل ذلك، لكنها متجذرة في الواقع العيني الملموس الذي ترسم آفاقه المستقبلية.

تناغم الكون ينبني على مبدأ (كل شيء يشبه كل شيء من جهة، ويختلف معه من جهة)؛ وإذا صح هذا، فإن كل ما في الكون العام، وما في الكون الخاص، مُتَدَاخِلٌ مُتَسَلْسِلٌ مترابط الحلقات؛ ويعنينا الكون الخاص الذي يتجلى على المستوى اللغوي، وعلى مستوى شخصية الشاعر؛ العلاقة بين المستويات اللغوية تحصيل حاصل في ضوء المبدأ المذكور، وهي أيضاً ضرورية على مستوى حالات الشاعر الذهنية والنفسانية؛ بهذا تصير القصيدة أية قصيدة أمثولة للأكوان؛ لهذا، فإننا سنحاول أن نتقدم خطوة أخرى لاستكناه العوامل المؤدية إلى ذلك التناغم.

4 ـ ما وراء التناغم

حققت الاستعارة ـ الكناية ـ الرمز ـ الأمثولة ـ التناغم بين أجزاء الكون، لكننا سنحاول أبعد من ذلك للبحث عَمَّا وراء التناغم؛ وهكذا، فإننا سنقترح مفهومين آخرين؛ أولهما الاستعارة الهذيانية، وثانيهما الاستعارة «البَايَانِيَّة».

أ ـ الاستعارة الهذيانية

نسجل في البداية أننا، بتوظيفنا لبعض المفاهيم النفسانية، لا نريد أن نسم أي شاعر بِوَصْمةٍ قدحية، بل إننا نرغب في العكس؛ شاعت قولة شهرة عن بعض الشعراء؛ هي: «أنا آخر»؛ ومعنى هذا أن الشاعر في حياته العادية هو غيره في حياته الإبداعية؛ لذلك، فإن ما يظهر من سِمَاتٍ قد تكون غريبة في أي مبدع، وهو يمارس خلقه، هو حالة كونية؛ فما إن يَنْسَلِخُ من زخم الإبداع وحرقته إلاّ يرجع إلى حياته العادية يأكل الطعام، ويمشي في الأسواق، ويتسكع

في الشوارع؛ وبهذا المعنى كان على كثير من الصَّوَاب من أطلق شعار «موت المؤلف»؛ الشاعر يحلم، كما يحلم الإنسان العادي في منامه، أو في يقظته، فيرى أنه يستطيع أن يفعل ما لا يقدر على فعله، وهو سجين اليقظة والوعي؛ تَخَلُّصُ الشاعر من أوقار قصيدته كإفاقة الحالم من سباته، أو سِنَتِهِ.

لهذا، فلا غرابة أن القارئ يرى أن التحليل النفسي ركز على علاقة الحلم بالكناية، والاستعارة، والرمز، من حيث تجليات الترابط والتداعي والتكثيف، ومن حيث إركام شيء على شيء، وتكْدِيسُهُ عليه، وإن كانت العلائق واهية، مما يؤدي إلى تجاوز الاستعارة المفردة والكناية الجزئية، والتورية الْجُمْلِيَّة إلى الأمثولات، والأسطورات، والحكايات، كما هو الشأن في بعض النصوص الدِّينِيَّة والأدبية والحكايات الشعبيّة؛ إن الاستعارات الهذيانية تخلق كونها الخاص وتجعل أجزاءه البعيدة تتناغم، وخصوصاً استعارات الشعراء المبدعين الذين يظهر أن حَوَاسَّهُمْ تصير من طينة غير عادية ينتج عنها تفكير مضاد للتفكير الديكارتي؛ مُؤَدَّاه[28]: «أُفَكِّرُ حَيْثُ أَنَا غَيْرُ مَوْجُودٍ، إذن أَنَا مَوْجُودٌ حَيْثُ لاَ أُفَكِّرُ».

من بين الشعراء الذي أَفْسَحُوا المجال لهذا النّوع من الممارسة الشعرية رامبود الذي كان يلح على ذكر الهذيان والهلوسات وانفصام الشخصيّة؛ كان يقول: «اعتدت على الهلوسة البسيطة، رأيت بكل وضوح مسجداً مكان معمل (خَمْرٍ) ومدرسة طَبَّالِين بناها ملائكة، وعربات (سائرة) في طريق سماوية، وبهو استقبال في عمق بُحَيْرة (. . .) ثم فسرت مُغَالَطاتي السحريّة بهلوسة الكلمات»[29]؛ وكانت كيفيّة كتابة النصوص الشعرية تعكس هذه الصورة الهذيانيّة: اضطراب في البنية التركيبيّة، وعدم الربط بين الجمل، والاستعمال الغريب لعلامات الترقيم، وعدم الاطراد في علامتي الاستفهام والتعجب، وجعل النص الشعري حواراً كأنه مسرحية أحياناً؛ إنه الهذيان الشامل، بل إنه الْحُمْق!

---

(28) إنها ثورة ضد العقل الديكارتي، وفسح مجال لعقلية من نوعية أخرى.

(29) سيكون مرجعنا في هذه المفاهيم:

Gasman/ J.F. Allilaire et Al, Psychiaterie de L'enfant, de L'adolescent et de L'adulte, Masson, Paris, 2003.

ومن الشعراء الذين لهم آراء طريفة في العلاقة بين الشعر والموسيقى ستيفان مالارمي (1842-1898).

عَبَّر عن تناغم الكون وانتظامه باللغة الشاعر الأحمق، والشاعر الصوفي الذي يرى أن اللغة الطبيعية قاصِرةٌ عن أداء ما في الكون، وما في خلجات النَّفْسِ؛ هكذا ثار بعض الشعراء على اللغة العادية، وتبنّوا لغة صوفية، بل لغة اللاّلُغة؛ أي لغة الصمت التي هي أبلغ من لغة الكلام؛ هكذا تكلم الشاعر كلوديل: «إن الشعر لم ينشأ من هذه الأحرف الذي غرسْتُها كالمسامير، ولكنه من البياض الذي يبقى على الصفحة»[30]؛ في نظر من تبنى هذا المذهب: «الصمت أبلغ من التعبير بالألفاظ» ذلِكَ أنّ الله خلق العالم من الصَّوْتِ والصَّمْتِ؛ فلا كلام بإطلاق، ولاَ صَمْتَ بإطلاق؛ إنهما متكاملان تكامل الثنائيات الوجودية: الليل/ النهار؛ الخير/ الشر.

تلك أمثلة مستقاة من أقوال شعراء كان لهم تأثير كبير في مسار الشعر العالمي اعترفوا فيها بأنهم يهذون ويُهَلْوِسُون؛ وقد كانت إبداعات هؤلاء الشعراء وأقوالهم مصدراً لعلماء التحليل النفسي فبحثوا في الهذيان، والفورة الهذيانية، وانفصام الشخصية. . . لا ليعالجوا الشعراء، وإنما ليكشفوا عن سر الإبداع، وليعالجوا المرضى؛ في ضوء هذا، يجب أن لا تؤخذ تعريفات الأطباء لهذه الأعراض بحرفيتها؛ فهم يُحَدِّدُون الهذيان بأنه: «فقدان الحس بالواقع يترجم بمجموعة من المعتقدات الخاطئة واللاّعقلانية ينخرط فيها الفرد بكيفية لا تزعزع»[31]؛ لكن هذا التحديد لا ينطبق على الشّاعر، من حيث إنه لا يحس بالواقع فحسب، لكنه شديد الحساسية به، ويرى ما فيه برؤيا الشاعر، كما أن معتقداته ليست خاطئة، وإنما هي الحقيقة الضارية في أعماق تاريخ البشرية التي يتحدث باسمها الشاعر ويعبر عن مكنوناتها، وعقلانيته كونية، وليست عقلانية ذاتية حسية تجريبيّة.

لهذا، فإنه علينا أن لا ننخدع بالمشترك اللغوي، وبالفهم الاصْطِلاَحِي المعياري. نعم، إن الشاعر يهلوس، ويتوهم، ويشيد حوارات خيالية، ويهذي في أقواله، ويشتَطُّ في تأويلاته، لكن معاني هذه المفردات في الميادين الحسية والعقلانية الديكارتية ليست هي معانيها في ميادين المثُل، والاستبصارات

(30) شاعرٌ له نَزَعَات صوفية .Claudel (Paul) (1868-1955)

(31) I. Gasman et Al. *Op. cit.*, pp. 209-211.

الحدسيّة؛ إنها مفاهيم لبناء تصوّر جديد للكون وللأشياء وللإنسان؛ إنها عقلانية مضادة، الشاعر يهذي[32] مثل نَبِيٍّ من الأنبياء، ويهلوس مثل صاحِب نظرية النسبية، ويتوهم مثل الكوانتيين؛ كل هؤلاء بلغوا رسائل واخترعوا نظريات علمية غيرت مجاري تأريخ البشرية؛ وانتشلوا الإنسان من التفكير الواقعي الكسيح الحرفي؛ هذيان الشعراء محكم ومنسجم مهما ظهر أنه مشتت ومبعثر؛ إن له انتظاماً داخل ما يبدو أنه عماء.

قصيدة الشاعر الهاذِي مختلطة متعددة المواضيع مشوشة البنيات التركيبية وذات عماء معنوي، لكنها في بنياتها العميقة مرتبة تتحدث عن موضوعات إنسانية مشتركة؛ على أن سطح القصيدة هو ما يميز شاعراً من غيره ويمنح القارئ ملامح هادية؛ الهذيانية تتألف من ثالوث ضروري؛ هذا الثالوث هو المعركة ـ الخوف ـ الهذيان؛ وهي حل لمعركة نفسانية حادة.

الهاذي ذو شخصية سوية ليست مُتَجَنّيَةً، أو فائقة النرجسية، أو فاقدة الهوية، أو ذهانية، أو انطوائية. . هو منخرط في مجتمعه يفاوض، ويُحَاوِرُ، ويحرض، ويبشر، وينذر، وينافح عن الهوية المنفتحة التفاعلية؛ إنه يأخذ زينته عند كل وضع ومقام؛ نعم، تظهر مبالغة أحياناً في الحديث عن الجنس والجسد، وَهَلْوَسَةٌ بصرية وذوقية ولمسية وشمية ونفسانية وحركية ولغوية، إذا نظر إلى أقواله وأفعاله في إطار رؤى معيارية، لكن رؤى الهاذي الأصلية لها آفاقها الخاصة؛ الحديث عن الجنس والجسد شيء طبيعي في سياق أصول الفطرة البشرية، والهلوسات تَتَدَاخَلُ في الحواس في إطار فلسفة (كل شيء ممكن)، وهي فلسفة تفتح آفاقاً للاجتهاد وللاختراع وللآمال؛ ذلك أن كثيراً مما كانت تراه البشرية مستحيلاً صار واقعاً مَعِيشاً.

الهاذي ليس منفصم الشخصية[33] لأنه ليس (1) مضطرباً في فكره، بحيث يكون هناك تقطع وفوضى وتوقف في تيار تفكيره، وإنَّمَا هناك اتساق عميق وانسجام ضروري فيه، (2) ولأنه إذا كان لديه اضطراب في التحام الكلمات، وفي الإيقاع، وفي التنغيم، وإذا كان يخلق مفردات وكلمات غير مفهومة، أو

(32) يجب تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الإبداعي الخلاق.

(33) j. Gasmon et Al, *op. cit.*, pp. 243-308.

يغير معانيها، ويكثر لديه الصمت، فإن ذلك داخل في التقليد الهذياني لا في الأعراف الحسَّانِيَّة العقلانية الضيقة، (3) وإذا كان هناك اضطراب في النسق الفكري كأن يكون فيه استدلالاتٌ غير منطقية، أو مزيّفة، أو متناقضة، فذلك بحسب قواعد المنطق الصوري الأرسطي، لا بمنطق بوذا الذي يتأسس على الجمع بين المتضادات، والاستدلالات الطبيعية العادية، كما أنه يدخل في منطق المتصوفة، مثل ابن عربي.

إن بعض المتلقين لا يقبلون مثل هذا الدَّحْضِ، فيبقون يرون الهذيانية مجرد هلوسة محمومة صادرة عن شخص منفصم الشخصيّة، معتمدين على رأي أهل الاختصاص في التحليل النفسي؛ إلا أن هؤلاء يشخصون حالات المرضى لا الشعراء؛ ذلك أن واقع الحال يظهر أن كثيراً من نوابغ الشعراء هم أعقل الناس في هذه الحياة الدنيا ومتطلباتها؛ إنه يجب رفض مغالطة المطابقة بين الأقوال والأفعال؛ سطح القول الشعري المعاصر يحتوي على الصمت، وعلى اضطراب في علامات الترقيم، وتنوع في الإيقاع، وشذوذ في المنطق، وغرابة في المنطق؛ وهو سطح يعكس واقعاً شديد التعقيد ليس الشاعر إلا جزءاً منه؛ وعليه، فإنه ليس هناك بين أقوال الشاعر وحياته الشخصية مطابقة.

ب ـ تحليل

في ضوء هذه المعطيات ومناقشتها نظرنا إلى قصيدة (الأرض) وسنلامس مقطوعات لمحمد بنيس:

وَشْمٌ

يَتَفَجَّرُ فِيكَ يَنَابِيعَ الْهَذَيَانِ

ينابيع الْهَذَيَانِ

نَخِيلاً أَوَّلَ مَا يُلْقِيهِ الطَّقْسُ عَلَيْكَ

تَرَاهُ يُضَوِّئُ

آخِرَةَ الْعَتَمَاتِ

بِمَوْجِ

مَمْسُوسٍ
شَبَقِيِّ
يُنْعِشُ بَعْضَ خَلاَيَا
نَاسِكَةٍ
تَتَمَلَّكُهَا بِالطَّعْنَةِ حِينَ تَسِيرُ إِلَى حَافَّةِ
بَابٍ آثِمَةٍ
تَنْحَلُّ
عَلَى
أُنشُودَةِ مَنْ وَسَّدَتَ
حَرَارة حُفْرَتِهَا
وتَسَلَّمْتَ من الأَحْجَارِ سلالة رَاحَتِهَا.

هذا مقطع خامس من مقاطع سبعة: (لَنْ يَنْتَشِيَ) (لِيَ عُرْس. . . .) (لَمْ يَصُنِ النَّفسَ. . .) (لَنْ أكتبَ. . .) (وَشْمٌ. . .) (صَمْتٌ. . .) (وَلَكِن. . . .)؛ والناظر في هذه المقاطع يرى تقطيعاً وفوضى على مستوى علامات الترقيم، والتركيب، والدلالة، والبياض والسَّوَاد؛ هكذا تتوالى الكلمات في المقطع الأول دون علامات للترقيم، ثم يتخذ المكتوب شكل مربع في صفحة يهيمن فيها البياض في أعلاها ويقل في أسفلها وبجانبها، وينتهي في صفحة أخرى في تعبير قصير، ثم مربع صغير مليء بالكلمات المتراكمة، فأسطر متفاوتة الطول انتهت بتركيب منعزل، فتناوب الأسطر بين الطول والقصر؛ على أن هذه البنية السطحية وراءها ثوابت؛ منها القالب الإيقاعي (فَعْلُنْ) الذي يمكن أن يجزأ إلى وزن رباعي محكوم بقوانين الإيقاع الموسيقي (قوي، ضعيف، متوسط، ضعيف)؛ ومنها مقولة الإثبات/ النَّفْيُ؛ ومنها موضوعة اللغة، بما تقتضيه من كتابة، وألْفاظ، وحروف، وتشبيهات، واستعارات، وكنايات، ورموز، وأمثولات، وهذيان، وهلوسة، وغناء، وأناشيد. .؛ ومنها موضوعة الجنس التي تحدث بالآليات المذكورة فوقه؛ هناك حديث عن الشبقِ والنَّخْلِ والطعنة وحرارة الحفرة،

والتوسد، والأحجار، والراحة، والإنعاش، والخلايا، والإثم. . ؛ وهناك موضوعة التدين المعبر عنه بالنُّسْكْ؛ ومنها موضوعة مظاهر الطبيعة كالحديث عن الحرارة، والضوء، والعَتَمة. . . ؛ ومنها موضوعة الماء التي من مكوناتها التفجر، والينابيع، والموج.

إذا ما أردنا أن نركز هذه الموضوعات جميعها، فإنها تكون مظاهر كونية، ومظاهر إنسانية؛ أي ما يتعلق بالطبيعة، وبالإنسان. وإذ إن كل ما في الكون يتصل بعضه ببعض، فإنه يصح تشبيه كل شيء بكل شيء فيه؛ هكذا جمع بين الكتابة والتفجر، وبين ينابيع الماء وينابيع القول، وبين الموج وماء الحياة، وَبَيْنَ الجماع والطعن، وبين الأحجار والخصر، وبين الحرارة والراحة؛ هي أشياء وأفعال وأحوال مختلفة، لكن التشبيه جمع بينها لضمان انسجام الكون، وخلق الصلات بين عناصره، حتى يمكن للإنسان أن يقايس ويربط شيئاً بشيء، مما يتيح له أن يوجد رؤيا جديدة للكون وللأشياء.

إن الاستعارة الهذيانيّة تبعث الترسبات الثقافية العميقة من مرقدها؛ وهكذا، فإن موضوعة الوشم متداولة في كثير من الأوساط الثقافية الإنسانية تتجلى في وضعها على بَعْضِ الأعضاء البشرية، وبعض الجمادات، والمنحوتات؛ فقد أدى الحديث عن الوشم إلى تداعيات استحضرت الذكر، والأنثى، والجماع، ومريم، وحملها، وإنْجَابَهَا، وهزها جذع النخلة، فتساقطَ عليها الرُّطب الْجَنيّ؛ الوشم كناية عن المرأة، والمرأة مؤشر على الجماع، والجماع قد يكون طاعة، وقد يكون مَعْصِيَة؛ والوشم عصا موسى تفجر الماء من الصخر، وتشق البحر حتى صارت فيه طريق لا عوج فيها ولا أمْتاً، وتهش على الظُّلمة فينجلي الفجر الصادق، والصبح المشرق؛ وهناك مآرب أخرى في الوشم ـ الكتابة ـ الْعَصَا التي هي أعضاء الإنسان وجوارحه التي يساعِدُ بِهَا أو يَبْطش، وهي الأسلحة المادية والمعنوية التي يستعملها لإرضاخ غيره إلى رغباته.

المرأة ـ الجماع ـ الوشم ـ النخل ـ الماء، رموز لموضوعات تراثية عميقة متجذرة في لا وعي الكائن البشري، تجعله يهذي ويَبُوح بكل مكنوناته في غير رقابة من وعي؛ لهذا، فإنها أَيْقُونَات على محركات الإنسان وموجهاته في هذا الكون؛ الهذيان مؤشر على علاقة الإنسان بما بعد الطبيعة وبالطبيعة وبغيره من

أبناء جنسه، ورمز على مواضعات ثقافية منغرسة في لا وعيه، وأمثولة على مواضعات اجتماعية وسياسية ودينية شديدة التعقيد.

جـ ـ الاستعارة «الْبَايَانِيَّة»

لم يكتف الهاذي باللغة الطبيعية، وإنما استعان بهذيان أكثر تجريداً وعمقاً؛ ذلك هو الموسيقى؛ وامتزاج الشعر بالموسيقى ليس وليد الشعر الحديث والمعاصر، لكنه ضارب في عمق التاريخ البشري. وقد أبان هذا كثير من الباحثين من مختلف الثقافات؛ فقد امتزجت العلوم الرياضية الأربعة التي هي الأعداد والهندسة والفلك والموسيقى مع العلوم الثلاثة التي هي النحو والجدل والبلاغة[34]. والحق أن المقطوعة الشعرية/ الموسيقية جامعة لكل هذا؛ لهذا، فإنه في كثير من حقب التاريخ الثقافي يَعْثُرُ القارئ على أعمال أدبية صيغَت في قالب الآثار الموسيقية، وعلى إبداعات موسيقية نُسِجَتْ على منوال المؤلفات الأدبية؛ بل إنه في لحظة من اللحظات انبثق فن ليس لغة ولا موسيقى، وإنما هو مزيج منهما[35]، فتحطمت الحدُودُ بين الموسيقى والآداب؛ وعليه، فإن الحديث عن امتزاج الموسيقى/ اللغة من قبيل تحصيل الحاصل. لهذا، فإننا لن نعدو التذكرة ببعض المعطيات التي تعرضنا إليها في غير ما موضع من هذا الكتاب.

يركز المؤرخون للموسيقى على أربعة إبدالات منها؛ أحدها الموسيقى المقامية، وثانيها الموسيقى التناظرية، وثالثها الموسيقى التوافقية، ورابعها التسلسلية؛ شاعت الموسيقى المقامية الإغريقية/ الرومانية/ العربية في حوض البحر المتوسط وما حوله؛ وإذ تعرضنا إلى هذا الإبدال في كثير من التفصيل، فإن ما تلزمنا الإشارة إليه بشرط الفصل هو مسألة **علاقة الطبوع بالطبائع**[36]؛ وكان جوهر التناظرية جمالية **الطباق والتقابل والتوازي** بين أشياء الكون المادية

---

(34) F. Escal, *op. cit.*, pp. 13-93; 11-158; 183-290.

(35) ما يسمى بـ(Glossolalie).

(36) انظر فصل (سحر الأعداد والأشكال)، وفصل (بلاغة الألحان) من القسم الثاني -المسارات/ من جزء (مبادئ ومسارات).

والمعنوية؛ وكان لب التوافقية هو **المحاكاة**[37]؛ وجاءت اللاتوافقية لتعيد النظر في تراث عقلاني يحد من حرية الإبداع فأفسحت المجال الموسيقي لكثير من **أشياء الوجود والحياة العادية**؛ ومعنى كل هذا أن الموسيقى تعبير راقٍ عن مكونات الأكوان والنفوس، ومحاكاة إبداعية، وتصوير جمالي؛ تمظهر كل هذا في نظرية المطابقات والطبائع والطبوع، ونظرية المرائي المتعاكسة، والنظرية الرياضية العقلانية، والنظرية النسبيّة؛ وإذا ما سلمنا بالترابط المتين والميثاق الغليظ بين الشعر الموسيقي، فإن ما حدث في الموسيقى من تطور وثورات نال الشعر أيضاً؛ لهذا، فإن الشاعر الحديث والمعاصر يستفيد من كل هذا الميراث الضخم.

قدمنا سابقاً أن الإغريق والعرب يربطون بين الأوزان الموسيقية/ الشعرية وبين الطبائع البشرية؛ ولَمَّا أعَادت النظر الموسيقي التوافقية في ذلك الميراث، فإنها منحت للسلم الكبير سمات العظمة والسمو والوقار..؛ وللسلم الصغير الليونة، والأنوثة، والتواضع، والطيش..؛ والوزن الثنائي للمقطوعات الخفيفة والمرحة، والثلاثي للحنان والعطف.. إلى غير ذلك مما يتناوله الباحثون في (معنى الموسيقى)[38]؛ لهذا، فإنه يمكن منح قصيدة (الأرض) دلالة ملائمة لجدية الموضوع الذي يتحدث عن المقاومة والاستشهاد بمفردات ملائمة، وبقالب عروضي مناسب (فَعُولُنْ)؛ على أن الأمر ليس بهذه السهولة دائماً، وخاصة حينما يتعلق الأمر بأشعار شديدة التنوع من حيث أشكالُهَا؛ ومع ذلك، فإننا سنحاول أن نرى ديوان (ورقة البهاء) بهذا المنظار.

د ـ مثال

هذا الديوان ذو مناخ جنائزي رثائي للأوطان الّتي صارت خراباً يباباً في مغرب الأرض ومشرقها؛ فهو يبدأ بمقطوعة/ حركة ذات سبعة مقاطع تتحدث عن (الحمأ المسنون، والسّمُوم، وسقوط الفاكهة، ومجاهل الهاوية، والمجد

---

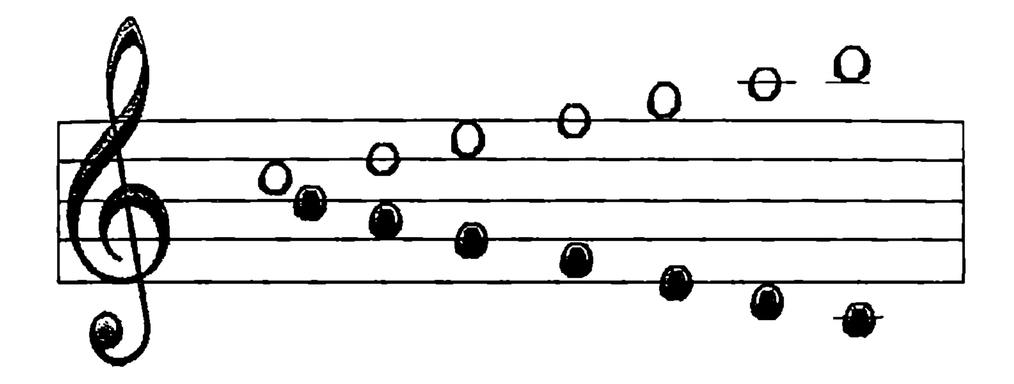
(37) انظر فصل (النظرية التوليدية) من الجزء الثاني (نظريات وأنساق).

(38) يجد القارئ في كثير من المؤلفات الموسيقية فصولاً تتحدث عن (معنى الموسيقى) تتناول هذه القضايا؛ والأمر نسبي، فلا جوهرانية في مثل هذه الأمور.

الضائع. . والغَفْوة، والهذيان، والصمت. .)؛ وهي موضوعات تدور عليها مقاطع الكلام، لكننا سنكتفي بالمقاطع الأولى حتى يتضح الْمَقَالْ:

(لَنْ ينتشِيَ)، (لِيَ عُرْسٌ)، (لَمْ يَصُن)، (لَنْ أَكْتُبَ)، (وَشْمٌ)، (صَمْتٌ)، (وَلَكِنْ)

سِي لاَ صُول فا مِي رِي ضو



يُبَيِّنُ هذا الرَّسْمُ الرَّفض المطلق، وبداية التيهان، والجنازة، وعدم الكتابة، وَالْوَشْمُ، والصمت، ومحو الكتابة. هكذا تنزل القصيدة/ الحركة من ثبات الموقف إلى التيهان فإلى الهلاك فإلى البياض وإلى الصمت؛ من القمة إلى السَّفْح، ومن الضوء إلى الغسق، ومن حرقة جمْرة الثورة إلى جمرات الشَّبِّ والْحَرْمَل، ومن الهذيان إلى صمت القبور، ومن الامتلاء إلى الفراغ والْخَوَاء؛ ومن الثورة إلى الغفوة والسنة والنوم، ومن الحياة إلى الممات والعويل والبكاء، والصّراخ، ومن الخصوبة إلى انقطاع النسل، ومن العمل والعلم إلى الشعوذة والتواكل والدردشة على بَرَّادِ الشاي. لقد ضاع المجد ووقع الانحدار في «سقوط حر» نحو الهاوية؛ إلاّ أن هذه النظرة المأساوية المتشائمة ليست مطلقة، لكن تواجهها رؤيا تفاؤلية. فإذا كان هناك قنوط ويأس من ناحية، فإن هناك أملاً وعملاً من ناحية أخرى، وإذا كان هناك سم وطوفان، فإن هناك وشماً وحياة بألفاظ ومجازات؛ وإذا كان هناك عدم يتجلى في البياض وفي الصمت، فإن هناك وجود السَّوَاد والصَّوْتِ.

إذا كانت الموسيقى والشعر محكومين بكثير من المبادئ العميقة نفسها، فإن الباحث مُطَالَبٌ بأن ينقل قواعد ميدان إلى ميدان، ويُعَبِّرُ عنه بلغة غيره. هكذا سندرس البياض والسَّواد بمفاهيم علامات الصوت والصمت في الموسيقى، إلا أننا لن نقتصر على ما هو معتاد في التدوين الموسيقي، لأن الشاعر/ الموسيقى يعبث بفضاء الصفحة فَيُشَتِّتُ العلامات فيه، ويبعثرها، وقد يضع منها أشكالاً مألوفة أو غريبة. وعلى الرغم من أننا قدمنا بعض المعلومات فيما سبق، فإننا سنركزها، هنا، حتى لا يحتاج القارئ الرجوع إلى فصول أخرى؛ وها هي:

• أنواع المقاطع:	قُصَّار	أقصَر	قصير	طويل	أطول	طُوَّال
• الهياكل:	C v	c v c	c v c c	c v v	c v v c	c v v, c
• علامات: الزمن	𝅘𝅥𝅰	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅮	𝅘𝅥	𝅗𝅥	𝅝
	ذات الثلاثة أسنان	ذات السنين	ذاتُ السِّن	السوداء	البيضاء	المستديرة
• رموز الصمت:	𝅀	𝄿	𝄾	𝄽	𝄼	𝄻
• أسماؤها:	الْبَرْقَة	اللَّمْعَة	الْوَمْضَة	الطَّرْفَة	اللحظة	الوقفة
• القيم الموحدة: ن	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	1	2	4
• المقياس: 4						

إذا اتفقنا على هذا فلنحلل الأمثلة الآتية:

(1) وَشْـــمٌ:

- المقطع: (وَشْ) قصير
- الهيكل: cvc
- علامة الزمن: 𝅘𝅥𝅯
- إسمها: ذات السنين
- قيمتها: $\frac{1}{4}$

- المقطع: (مُنْ) قصير
- الهيكل: cvc
- علامة الزمن: 𝅘𝅥𝅯
- اسْمُهَا: ذات السنين
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{4}$

مجموعِ القيم: $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{2}{4} = \frac{1}{2}$؛ وإذا ما جعلنا مقياس أربعة على أربعة: $\frac{4}{4}$،

فإن ما يتبقى للصَّمْتِ هو: $3\frac{1}{2}$، أي: $\left(= \frac{1}{2}\right) + \left(= 1\right) + \left(= 2\right)$؛ أي :

$$3\frac{1}{2} = 2 + 1 \quad \left(\frac{1}{2}\right)^2 \quad +$$

وإذا جمعنا بين الصوت والصمت:

$\left(\frac{1}{2} + \frac{1}{2}\right) + 1 + 2 = 4$. وبهذا يصير المقياس: $\frac{4}{4}$.

(2) سَيُحَرِّضُ

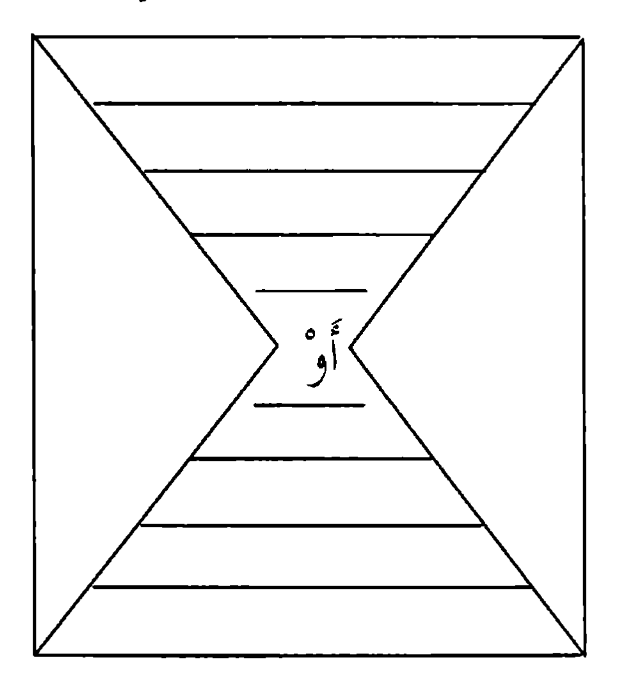
- المقطع: (سَ) قصار
- الهيكل: cv
- علامة الزمن: 𝅘𝅥𝅮
- اسْمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (يُ) قُصَّار
- الهيكل: cv
- علامة الزمن: 𝅘𝅥𝅮
- اسْمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (حَرِّ) قصير

- الهيكل: cvcc
- علامة الزمن:
- اسمُهَا: ذات السنن
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{2}$
- المقطع: (رِ) قُصَّار
- الهيكل: cv
- علامة الزمن:
- اسمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (ضُ) قُصَّار
- الهيكل: cv
- علامة الزمن:
- اسمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{8}$
- المقطع: (يُ) قُصَّار
- الهيكل: cv
- علامة الزمن:
- اسمُهَا: ذات ثلاث أسنان
- قِيَمُتَها: $\frac{1}{8}$

مجموع القيم الصوتية: $\frac{1}{8} + \frac{1}{2} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} = \frac{7}{8}$، وإذا مَا طُرِحت من 4، فإن ما يتبقى من القيم الصوتية هو: $3\frac{1}{8}$ ؛ أي: $(2 = \;) + (1 = \;) + (\frac{1}{8} = \;)$؛ والجمع بين الصوت: $\frac{7}{8}$ والصمت: $3\frac{1}{8}$، يكون الخاصل: 4؛ أي

نَكْتَفِي بهذين المثالين البسيطين، مع التّنبيه إلى أن المحلّل تعترضه أشكال عديدة شديدة التعقيد؛ لهذا، فإننا نقترح له أن يتبع الخطوات التالية: (1) أن يحدِّدَ الصّوت والصمت، أو البياض والسواد بشكل هندسي حتى يعرف حُدُودَهُمَا، (2) أن يحلل الصوت إل مقاطع حتى يتسنى له اتباع الطريق التي رسمناها، (3) أن يحدد قيمة الزمان وعدد أجزائه منذ البداية إذا كان السطر قصيراً، (4) أن لا يحدد عدد أجزاء الزمن إلا بعد تحليل أطول سطر.

وأما ما هو من الأمثلة المعقدة، فمثل الشكل الآتي:



يتبين من هذا الشكل[39] أن هناك نواة أو جَوْهَراً أو مركزاً هي (أوْ) لها أمام وخلف، ويمين ويسار، وهي الجامع بين هذه الأشكال الثلاثية أو الهرمية، بعضها مليء سواداً، وآخر يَكْتَسِحُهُ البياض؛ والهرمان المتقابلان؛ أحدهما قاعدته في الأعلى ورأسه في الأسفل وثالثهما عكسه، بحسب الموقع الذي ينظر منه الرائي؛ فإذا كان رأس الهرم (أو أصل الشجرة في الأرض) فتلك هي الرؤيا

(39) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، 2002، ص. 32.

الشرقية (أَصْلُهَا ثابت وفرعها في السماء)، وإذا كان الأمر عكس هذا، فتلك الرُّؤْيَا الغربية. إن النواة انشطار لهما وتلاق بينهما. فإذا كان هذا على مستوى يكون إنسانياً، فما هي دلالة هذا الشكل؟ هل هو بعض ما تتزين به المرأة المغربية؟ هل يوحي بخصر المرأة وما يشمله هذا الخصر؟ إن كل هذه التأويلات لها ما يعززها في المقطوعة. (1) جِذْرُ الْكُوْنِ، (2) شهيق البنائين والخدم والمعاول والقبة، (3) الخصر والفخدان، والشعر، والمشط..

ومع كل هذه التأويلات، فإن الصمت يَبْقَى سيد الموقف والتأويل: **الصمت الضدِّي... قبة هذا الصمت**؛ لهذا، فإنه يجب توضيحه بتحليل النواة:

أَوْ

- **المقطع**: (أَوْ) أقصر
- **الهيكل**: cvc
- **علامة الزمن**: 𝅗𝅥
- **مقدارها**: $\frac{1}{4}$

وإذا ما جعلنا مقدار المقياس $\frac{4}{4}$ فإن الصمت يبقى له: $4 - \frac{1}{4} = 3\frac{3}{4}$ يمكن أن تقسم على ما قبل الصوت وعلى ما بعده؛ وإذا ما فَعَلْنَا، فإن الوضع قد يكون كالآتي:

(1) ما قبل: $\left(\frac{1}{4} = 𝄾\right) + \left(\frac{1}{4} = 𝄾\right) + \left(\frac{1}{2} = 𝄽\right) + \left(1 = 𝄻\right) = 2$

(2) ما بعد: $\left(\frac{1}{4} = 𝄾\right) + \left(\frac{1}{2} = 𝄽\right) + \left(1 = 𝄻\right) = 1\frac{3}{4}$

(3) المجموع: $\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4} + 2 = \frac{4}{4}$

إن هذا الوضع الطباقي، التقابلي عبرت عنه المقطوعة بأيقونات شكلية، ومؤشرات صوتية/ صمتية، أو بياضية/ سوادية، للدلالة على وضع شديد التعقيد.

على أن ما قام بدور فعال في خلق هذه التوترات هو المكون الموسيقي، أو

ما أسميناه بـ (الاستعارة البايَانية)[40] ذلك أن من يقرأ ديوان (ورقة البهاء) يجد مظاهر كتابية جديدة تجعله يتساءل عن طبيعتها ودلالاتها وغاياتها؛ منها تجزيءُ الصفحة إلى قسمين؛ أحدهما على يمين الصفحة، وثانيهما على يسارهما يفصل بينهما بياض أحياناً، ويتداخلان في بعض المواضع[41] وقد يكون ما على اليمين مكتوباً بخط غليظ، وما على اليسار بخط دقيق[42] والعكس؛ كما أنهما يكونان مختلفين في مقدار الفضاء، وفي زيادة المكتوب بخط دقيق على المسطور بخط غليظ بِجُمَلٍ؛ وإليكم الوضع:

المقطوعات	الخط		الجهة		القالب	
	غليظ	دقيق −	يمين +	يسار	فَعِلُن +	فَعُولن −
1) عن بلاد اليمن وَمدينة فاس	+	−	+	−	+	−
2) عَنْ فاس	+	−	−	+		−
3) عن فاس	+	−	+	−	+	
4) عن فاس	+	−	+	−	+ متفاعلن	

على أن ما يلفت الانتباه هو التداخُلَ أحياناً؛ مثل[43]:

رُبَّمَا يَتَذَكَّرُ الْمَوْتَى الْمُهْلِكَاتْ

حُقُولُ ضَوْءٍ تَبْحَثُ عَـــنْ تَوَازُنِهَا

مَاذَا يَقُول الْقَادِمُونَ. . .

(40) تعريب لـ Piano؛ وهي آلة لها دور كبير في تأليف الألحان.

(41) محمد بنيس، المصدر المذكور، ص. 56-57.

(42) المصدر المذكور، ص. 59.

(43) المصدر المذكور، ص. 91-92.

وَعَنْ صَوْتِ المِيَاهْ عَنْ قَوَافِلِهِمْ

* * *

شَفَّافَةٌ زَرْقَــاءُهَوَى مِنْ بَيْنِ أُغْنِيَةٍ
يَرَى نَفَسٌ بِهَا الأَلْيَافَ هَادِئَةً وَلاَ
عَلَى شَفَقٍ تَعَدَّدَ صَفصَافَةٌ تُلْقِي عَلَيَّ غُصُونُ
صَمْتُـهُ وَخَدَتِهَا.

لقد ساقَنَا حَدْسُنَا، منذ الوهلة الأولى، إلى افتراضٍ أن الشاعر يوظف تقنية الألحان الموسيقية، لكننا لم نستطع تحديد طبيعتها؛ على أننا تداولنا مع بعض أهل الاختصاص[44] فتأكد لنا أن الشاعر استوحى تقنية التوافقية (اللحن) المزدوجة، أو متعددة التوافق، أو اللاّتوافقية، التي بدأت تشيع منذ عهد باخ[45]؛ إذ اشتهر بثنائياته؛ ومعناها أن اليد اليمنى تعزف لحناً في مقام، واليد اليسرى تنجز لحناً في مقام آخر؛ وهكذا: «تعزف اليد اليمنى لحناً بمقام «ره» الصغير، بينما تؤدّيه اليد اليسرى أخفض بأربعة أصوات؛ أي بمقام «لا» الصغير، ثم تنتقل اليد اليمنى إلى مقام «صول» الصغير في الوقت الذي تنتقل فيه اليد اليسرى إلى «ره» الصغير»[46].

خاتمة

تناولنا في نسق الدلالة ما أسميناه بِبَوَّابَةِ المعنى التي نَبَّهْنَا فيها إلى شكل الحرف والتشكيل به، مما جعل القصيدة شبيهة بلوحة، ثم أردفناها بنواة المعنى التي هي الكلمة اللغوية، وخصوصاً المفردة؛ وقد اقْتُرِحَتْ نظريات ومناهج ونماذج تبين كيفية إدراكها والتعرف عليها، وتوليد المعنى، والدلالة منها؛ على أن همنا الأساسي كان هو رصد مظاهر اتساق النص وانسجامه من جهة، واقتراح

(44) أحمد عيدون المختص في الموسيقى.

(45) التوافق المزدوج (Bitonalité)، المتعدد: (Polytonalité)، اللاّتوافق: (Atonalité)؛ انظر: **المعجم الموسيقي المختصر**، ترجمة وإعداد. د. صادر فرعون، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2007؛ وسنرجع إلى هذه القضية في الجزء الثالث ـ الفصل الثاني المعنون بـ (الفاء والباء).

(46) المرجع المذكور، ص. 46.

مقاربات لإيجادهما من جهة ثانية؛ إلا أننا أطرنا كل هذا ضمن نظرية تناغُم الكون بحسب تصورات ميتافيزيقية انعكست في تعبيرات لغوية، مثل الاستعارات والكنايات والتوريات والرموز والأمثولات؛ على أننا حَرَصْنَا أن نذهب أبعد من هذا الظاهر للبحث، عن العميق الذي وراءها؛ وقد اقتصرنا على عميقين اثنين متلازمين؛ أحدهما العوامل النفسانية، وثانيهما الموسيقى؛ إلا أن الشاعر العربي عرضة لتيارات ثقافية عالمية جارفة، وأوضاع وطنية وإقليمية شديدة التعقيد؛ فإذا جرفته التيارات، فإنه يسعى بأقصى ما يمكن من الجهد أن يسبح ضدها؛ وبهذا، فإن كثيراً من إبداعه مَعْرِضٌ لاتجاهات فنية عديدة يمتزج فيها الكوني والخصوصي.

تُكَوِّنُ قصيدة الشاعر المعاصر الواعي توليفاً من تقاليد شعرية وموسيقية عديدة، بل إنها تُشَابِهُ الأعمال التشكيلية، والنّحتيّة، والهنْدسية، والمسرحية؛ وإذا كان الأمر هكذا، فإنه صار من الاختزال الْمَعِيب لآثار الشعراء المعاصرين أن تُحَلَّلَ بمفاهيم غير مؤهلة للنفوذ إلى أعماقها وتبيان مراميها ومَغازيها؛ وما أنجزناه فيما سبق يدخل ضمن التجديد المنهاجي المأمول، وسنزيده تفصيلاً في الفصل اللاّحق.

الفصل الرابع

النسق الموحّد

تمهيد

تناولنا النسق الصوتي والنسق التركيبي والنسق الدّلاّلي، وقد تبين لنا من خلال ذلك التناول أنها أنساق متداخلة متضافرة حينما ينظر إليها كأنها عناصر لِنسق واحد كبير، هكذا كُنّا نَمَسُّ النَّسق الدلالي عند الحديث عن النسق الصوتي، ونَسْتَبِق الحديث عن التَّركيب، أو نعيد بعض ما قلناهُ هنا أو هناك؛ وبمنظور نسق الأنساق يمكن اعتبار أنواعه بمثابة الزوايا لشكل هندسي واحد، أو قشر متعددة تُغَطِّي نواة واحدة؛ على أن محلِّلَ الخطاب الشعري إذا كان مُلْزَماً بالاستفادة من الدراسات الكثيرة التي أنجزها مختصون في الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة، فإنَّ عليه أن يَصْهَر ما تعلمه في بوتقة واحدة، بحسب نظرية معينة، ومنهاجية موجهة.

للشعر بنية عميقة ذات ثوابت بشرية، لكن تجلياتها تختلف تبعاً لحدوث تطورات أو ثورات اجتماعية وعلمية وثقافية، مما يجعل بعضاً من عناصر تلك البنية تزول، أو تزحزح عن مكانها، أو يُضاف إليها، أو تحطم الحدود بينها وبين بنيات أخرى، فتتداخل وتتقاطع؛ هكذا تغيرت أشكال الشعر وعدلتْ أنواع الإيقاع، ثُمّ انْدَمَجَ مع فنون أخرى، مثل التشكيل، والنحت، والهندسة، والمسرح، والتمثيل؛ وإذا كان هذا هو واقع الأمر، فإن محلل الشعر عليه أن يراعي هذه التداخلات، بَلْ أن يكشف عن المبادئ الموحّدة، حتى يكون عمله موسَّعاً نظريّاً، وملائماً مِنْهاجِيّاً للمادة المدروسة، ليسير على هُدىً في طريق مستقيم، وعلى بَيِّنَة في نظرية متماسكة؛ لهذا، فإنَّنا سَنَسْعَى إلى الحرص على الْكَشْفِ عَنْ وحدة المبادئ من جهة، وإلى تِبْيَان التقاطعات من جهة ثانية.

1 ـ المبادئ العامة

يلح كثير من الباحثين المعاصرين على إيجاد المبادئ المشتركة الموحدة؛ سواء أكان ذلك في ميدان العلوم، أم في ميدان الفنون؛ هكذا يجد القارئ كتباً تتحدث عن (توحيد نظريات البرمجة)[1]، وأبحاث عن (نظرية موحدة للفنون)[2]؛ ينطلق التوحيد من استيعاب نظرية عامة في ميدان معين ونَقْلُهَا إلى ميدان آخر؛ ومن وسائل النقل الاستعارات والمقايسات؛ وأدوات الربط هِي شبه المجموعات؛ بهذا يمكن التعبير بمفاهيم الشعر عن التشكيل، وبحركات الممثل عن حركات الشاعر... أي معرفة المجهول بالمعلوم، وحل المشاكل المستجدة بالخبرات السّابقة؛ وعليه، فإنه يمكن توظيف مفاهيم علم خالص لفهم علم خالص جديد، ومفاهيم علم خالص للتعرف على قوانين فن من الفنون، وردُّ فن إلى فن أو اختزاله إِلَيْهِ.

بهذا يمكن إيجاد علاقة وثيقة بين كل أشكال الفنون[3]، من حيث هي، سواء أكانت شرقية أم غربية، أو تقليدية، أو حداثية، أو ما بعد حداثية. وقد فعل المهتمون ذلك بعفوية وتلقائية، وبقصد واصطناع. ذلك أن العلاقة بين الشعر والموسيقى تليدة، بل وطبيعية، والعلاقة بينه وبين التشكيل اصطناعية طبيعية اشتد عودها منذ القرن السابع عشر[4] والعلاقة بين الموسيقى والشعر والتشكيل ازدهرت في آخر القرن التاسع عشر والعشرين؛ إذ صار: «العمل الأدبي المنثور، وكذلك المشعور يقترض من شكل موسيقى لتنظيم نفسه (...) ونفس الظاهرة حدثت في الرسم، وفي الفنون التشكيلية»[5]؛ ويقدم نموذج مثالي على هذا ما صنعه بيكاسُّو بلوحة خادمات ڤيلاسكيز، كما أن التدوين الموسيقي يتم في زي شكل هندسي أحياناً كثيرة.

إن المنظرين المعاصرين من السيميائيين، وقبلهم المختصون في فلسفة

---

(1) أشرنا إلى هذه المراجع عدة مرات. فليرجع إلى الفصل الرابع (النظرية الموحدة) من قسم (نظريات).

(2) هناك دراسات كثيرة حول النظريات الموحدة في ميدان الفنون وفي ميدان اللغة والموسيقى، وخصوصاً أن العلوم المعرفية تعتمد على تضافر العلوم لتفسير الظاهرة الواحدة، أو لإثبات العلائق بين الأشياء، والأفعال، والفنون.

(3) Robert N. Nicolich, «Painting, Poetry and Signs: Molière,s La Gloire de Val de Grace and Perraut,s poèmede La Peinture,» Semiotica 81-? (1984), 147-165.

(4) Victor A. Grauer, «Toward a Unified Theory of the Arts» in Semiotica 94- (1993), 233-252.

(5) Françoise Escal, Contrepoints. Musique et litterature, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, pp. 141-154.

المعرفة، يلحون على وجوب فهم ميدان بمفاهيم ميدان آخر؛ هكذا يرى كثير منهم: «أن المعنى لا يمكن أن يحصر في نسق علامة واحدة، أو في صنف علامة مفردة. ويعني هذا أن الحقيقة يجب أن يقتفى أثرها في سياق تداخل أنواع الخطاب المتجاورة، بمواجهة بين اللغوي وغير اللغوي، وبنقل العمليّات من نسق علامة إلى نسق علامة آخر، ومن نموذج إلى آخر، ومن صنف علامة إلى صنف علامة آخر. في ضوء منطق المغايرة يصير واضحاً أن تعيين مشكل الحقيقة بإمكانات تأويلية، اعتماداً على وجهة نظر واحدة أو إجراء واحد أو لغة واحدة، يعني الانتباه إلى أن الحقيقة لا ينبغي أن تصير معارضة لنفسها وحسب، وإنما تصير عنفاً ونفياً وتمييزاً وإِلْغاءً لأي شيء لا يمكن أن يرجع إلى المطابقة»[6].

على أن ليس كل خربشة يمكن أن تعد تَدْوِيناً موسيقيّاً، أو شكلاً هندسياً، أو نصّاً شعرياً؛ لذلك، فإن هناك بعض المنظرين المعياريّين اشترطوا مبادئ جمالية وسيميائية في المردود أو المقيس؛ منها أن أي: «موضوع إدراكي لا يمكن أن يكون له معنى إلا في علاقة بِمَجَالٍ مَعْرِفِي مضبوط»[7]؛ أي الانتماء إلى ميدان أو حقل معرفي له قوانينه، وقواعده يُمْكِنُ رده إليه؛ ومنها المهيمنات الجمالية والفكرية في حقبة معينة، كالانتماء إلى الرومانسية، أو الرمزية. . أو التوافقية أو التسلسلية، أو التعبيرية، أو التكعيبيّة؛ ومنها إدراكه بالمبادئ الجشطالتية المعروفة؛ مثل الكل أسبق من الكل، والتماثل. . ؛ يظهر أن هذه المبادئ وجيهة ما عدا أوّلها، فهو قد يمنع من التجديد والمغامرة، لذلك يمكن اعتباره غير وارد. فَمَا أكثر ما تخطته الإبداعات المختلفة في كل العصور، بانحرافها عن المعايير وانزياحها عنها!؛ وإذا كانت له بعض الوجاهة، فهي تخص المؤول الذي يبحث عن أطر ليدخل فيها العمل الإبداعي. ومن ثمة، فإننا نعتقد أن المبادئ الجشطالتية تأويلية أكثر منها إبداعية؛ بمعنى أن حركات الشاعر، أثناء الإنشاد، يمكن أن تقاس على أداء الممثل المسرحي أو السِّينِمَائِي، وما يكون من خربشات أو تخطيطات يمكن عزوه إلى بعض الأشكال الهندسية والتخطيطية الحقيقية[8].

(6) Maryvonne Perrot, «Cubisme, Futurisme, Surréalisme: les visissitudes du sujet dans L,art» in Philosophie de l'art ouvrage dirigé par Roland Quilliot, Ellepses, Paris, 1998, p. 84.

(7) Victor A. Grauer, *op. cit.*, p. 237.

(8) يعني هذا أن التأويل يُشَيَّدُ ولاَ يُعْطَى، بمجموعة من الحيل حتى يمكن إنتاج تأويل مقبول يلائم السياق العام والخاص.

وجهة النظر هذه هي من قبيل مردَّدات ومكرورات الباحثين المعاصرين؛ فهناك دَاعٍ إلى إيجاد المبادئ الموحدة للفنون، لتسهل دراستها، وهناك ملح على تحرير نظَرية الاستعارة من النزعة اللسانية، والاهتمام بالاستعارة الأيقونية، أو ما ندعوه بالإبدال الأيقوني الذي سيكون ركيزتنا وعمدتنا في فقرات هذا الفصل، فهو وسيلتنا إلى تأويل النص المكتوب بطريقة لافتة، والتدوين الموسيقي، والتشكيل، والهندسة، والمعمار، وحركات الممثل المسرحي، والسينمائي، والشاعر أثناء الإنشاد[9] .

2 ـ تحاور النصوص

تناولنا في أبحاثنا السَّابقة مفهوم التناص كما اهتم به غيرنا من قبلنا ومن بعدنا بعقود مديدة من الزمن، مع خلفيات مختلفة، مما نَتَجَ عنه أبْحَاثٌ ودراسات وكتب تعد بالمآت إن لم تحسب بالآلاف؛ وإذ هدفنا من هذا الكتاب هو التركيز على ما أهمل أو أغفل، أو نسي، أو تنوسي، فإن ذلك الهدف لا يمنعنا من أن نشير عابرين إلى بعض ما سلف، حتى يمكن بناء **اللاَّحق على السَّابق، وحتى ننبه إلى نوع من الاتصال بين ما أنجزناه، وبين ما نحاوله الآن.**

انتبه الشعراء أنفسهم إلى هذه الظاهرة، منذ أقدم العصور، حينما وجدوا أنفسهم يقولون كلاماً معاداً مكروراً[10]، ويتحدثون عن موضوعات واحدة، في تراكيب متماثلة، وفي سياق متشابه؛ ثم جاء وقت آخر شرع المعنيون والمهتمون يتكلمون عن المحاكاة والتقليد والإغارة، والمعارضة، والمناقضة، والنسخ، والسلخ، والمسخ[11]، والحل والعقد، والاقتباس، والقلب، والاحتذَاء، والنظر، والرؤية، والإشارة، والزيادة، والنقص، والاهْتِدَام، والتوارد، وأخذ اللفظ،

---

(9) Yana Meerzone, «Body and Space: Michael Chekhov,s Notion of Atmosphere as the Means of Creating space in Theatre,» Semiotica 155-1/4 (2005), 259-279.

-Isabella Guaïtella, «Mélodie du juste, Mimique vocale?,» Semiotica 103-3/4 (1995) 253-276.

-David Clarke, «Iconicity and Inedexicality: the Body in Chineseart,» Semiotica 155-1/4 (2005), 229-248.

(10) إشارة إلى قولة معروفة متداولة بين الدارسين العرب.

(11) يجد القارئ هذه التسميات رائجة منذ ابتدأ التدويل في العصر العباسي في مشارق الأرض ومغاربها: في كتب الآداب العامة، وفي الموازنات، وفي كتب السرقات، وفي كتب المختارات، وفي كتب البلاغة، والأساليب.

والمعنى، أو أخذ أحدهما دون صنوه؛ بل نبه بعض البلاغيين والأسلوبيين إلى المعاني المتداولة بين شعراء مُعَيَّنِينَ وبين جميع الشعراء، فكان يشار إلى شهرة المعنى وتداوله، وطَيّه، ونَشْره..؛ ونبه بعضهم إلى محاكاة بعض الشعراء (والكتاب) الأساليب القرآنية، والمنطقية؛ إنها مفاهيم متعددة صيغت في حقب عديدة، وفي فضاءات متنوعة، فجاءت متداخلة، بعضها وَصْفِيٌّ مُحَايِدٌ، وبعضها مِعْيَارِي يحمل معنى ذا إِيحاءٍ قَدْحِي، مثل المسخ، والاهتدام، والانتحال، والسرقة؛ وهذه «المفردة» الأخيرة تُبَيِّن مدى حرص مستعمليها على «الملكية الفكرية»، حرصهم على ما لهم من مَادِّيَّات؛ وهذا شيء غير مستغرب في مجتمع كان القول الشعري فيه مرتبطاً بالدين وبالمجتمع وبأهل المال والسلطان، وكان للشَّاعِرِ فيه مكانة تجعله متميزاً من غيره[12].

بقيت هذه «المفاهيم» متداولة بين المهتمين بالنقد والبلاغة وبالتَّعْليم فكانوا يدرسونها كلاً أو جزءاً. وأَلَّف بعضهم كتباً مدرسية، وأنجز آخرون أطروحات جامعية حول واحد منها أو أكثر؛ إلا أن هذه المكتوبات بقيت تدور في فلك التصورات القديمة، مع بعض الترتيب والتَّبْوِيب، والتجمل ببعض الاقتباسات المعاصرة. ويقتضي الإنصاف أن لا تنكر أهمية هذه الأعمال، لأنها بداية تَوَجّه جمالي وفكري شرع ينتشر بين النّخْبَةِ المفكرة ذات التخصصات المتعددة: الموسيقى، والتشكيل، والتمثيل..؛ على أن الإنصاف يقتضي أيضاً أن نُنَبِّه إلى **لاتاريخية** كثير من آرائها، وخصوصاً حينما تسعى إلى مطابقة مفاهيم انبثقت في سياق تاريخي خاص، هو المنتصف الثاني من القرن العشرين، وبين تسميات وليدة ذهنية محكومة بتصورات العصور الوسيطة: «عَمْرَكَ الله كيف يلتقيان؟!»[13].

يمكن اعتبار انبثاق التصور الجديد وليد سياق سياسي وثقافي واجتماعي وعلمي لم يعرف من قبل. هناك الحرب العالمية الثانية ونتائجها، والانسحاب من

(12) حكم القرآن علم السارق معروفٌ. فهل هو الحكم على الشاعر السّارِق؟ يظهر أن هناك تخفيفاً على الأدباء باعتبار أن اللغة والمعاني والموسيقى متاع مشترك؛ وإلا كان لم يبق أحد من الشعراء والنثراء على ظهر هذه البسيطة غير مقطوع اليد إذا كان المسروق لا يمت إلى الدين بصلة، فإذا مَتَّ إليه فلينتظر الفاعل حكم الحرابة.

(13) الإحالة على البيتين المعروفَيْنْ، وقد فعلنا ذلك رغبة في راحة القارئ، وتنشيطاً لذاكرته.

الْمَخْمِيَّات والمستعمرات، والصراع الْمَرِيرُ بين أنصار الشيوعية والاشتراكية، وبين اللبرالية والفوضوية والطوباوية، فكانت ثورات سياسية في كثير من بقاع الأرض، وكانت انتفاضة طلابية فرنسية سارت بذكرها الركبان. . . ؛ ووقعت هجرات كثير من المفكرين بالمعسكر الشرقي إلى أوربا وأمريكا، ورجع كثير منهم ممن كان في المستعمرات إلى الوطن الأم. . وحدثت ثورات في العلوم الفيزيائية والرياضية وفي العلوم الاجتماعية والإنسانية، مما أدى إلى عدم اليقين في كل رأي وكل معتقد. . ؛ في هذا السياق بدأت مفاهيم إبدال جديد تنبثق إلى الوجود حتى تجمعت فكونت ما يسمى بما بعد الحداثة[14].

في سياق ما بعد الحداثة المعقد ازدَادَ وَليدٌ في فرنسا الباريزية سُمِّيَ، ثم شاعَ ذكره، فصار مفهوماً كونياً، لَقَّبَهُ المهتمونَ من العرب بـ «التناص» فذاع صيته في أقاصي البلدان العربية وأدانيها، وخصوصاً أنهم عثروا فيه على ما يعزز مركزيتهم وهويتهم؛ في الشعر العربي معارضات قديمة وحديثة، وفيه نقائض، وفيه مدح الشيء وذمه في آن واحد، وفيه قلب معاني بعض الأشعار. . إلا أن هؤلاء لم يأخذوا في حسبانهم السياق المركب الذي أشرنا إليه، فقاسوا بِصُوريّةٍ مفرطة؛ التناص، لدى المدرسة الفرنسية، هدم لمفهوم الانسجام، وتفكيك لِتَصَوُّرِ المركزية الأوروبية، ورفض للسلطة القمعيّة، ودحض لمفهوم الحياد، وتمرد على الغيبيات والقيم. . في حين أن الْمُسَمّيات العربية تدل على التَّبْجِيل أو التحقير، أو على اللذة والمتعة.

إذا اقتصرنا على هذا، فإننا نرتكب محظور الاختزال؛ ذلك أن تيار ما بعد الحداثة في فرنسا وفي أمريكا. . . لم يكُنْ وحده يصول ويجول ويصوغ التصورات والتوجهات كما يحلو له؛ بل كان هناك العلماء المعياريون[15]، وخصوصاً من ينتمي إلى العلوم المعرفية التي يهتم بعضها بجراحة الدماغ، وبعضها بعلم النفس واللسانيات، وبعض آخر منها بفلسفة الذهن والأخلاق؛ ومدار حديث هذه العلوم والفلسفات الذاكرة، بما لها من أنواع وأدوار في حياة

(14) تنظر أعمال كريستيفا، وبارت، وجيرار جنيت، ودِيرِيدًا في النقد، وآثار ليوطارد، وفوكو، وبودريارد. . في الفلسفة وفي الفكر، ومؤلفات روني طوم، وبتيطوط كوكوردا. . . في الفيزياء..

(15) يمكن اعتبار سيميائيات المدرسة الباريزية، وخصوصاً المؤسسين، معيارية. وكذلك اللسانيون المتأثرون بالنحو التحويلي - التوليدي.

البشر وبعض الحيوان؛ فهي أساس الفعل والانفعال، بحكم أن فيها فضاء تخزن فيه التجارب السَّابقة للاستناد إليها بحسب ما تقتضيه المواقف والأوضاع؛ وقد اقترح منذ أمد بعيد بعض علماء النفس مفاهيم، مثل المدونة والخطاطات والنماذج الذهنية والأطر[16]، لتبيان أنواع السلوك وبنياتها ومراحل إنجازها؛ وكل هذا المجهود كان من أجل تسهيل تحصيل المعرفة أثناء عملية التعليم، وتوقع ما سيأتي، وملء الفراغ، وإبعاد الدخيل عن البنية؛ وعليه، فإن هذه المفاهيم مفيدة في دراسة التناص كما في العمليات المشار إليها، لكنها تواجهها صعوبات في الأفعال الشديدة التعقيد، مما أعاد الحياة إلى النقاش القديم حول الخيال، والإبداع، والواقع، والتنبؤ، والتعليل، والاستقراء، والاستنباط، والفرض الاسْتِكْشَافِي[17].

مفهوم التناص، في ضوء المعطيات التشريحية والنفسانية والفلسفية، ليس مجرد تقليد ومحاكاة، أو نقائض، لرياضة القول، أو مجاراة أو مباراة في المهارات اللغوية؛ وليس هدماً لمفهوم الانسجام، ولتصور المركزية الأوروبية، وإنما هو آلية حياة أو ممات لكل البشر[18]؛ لذلك كانت بعض أولياته العميقة مشتركة، وإن اختلفت تجلياتها بحسب العصور والأمكنة والتصورات والأهداف؛ ومن الأوليات المشتركة **التحويل**: يمكن تجزيء التحويل إلى داخلي وخارجي؛ تتحكم في الدّاخلي خواص القلب والإبدال والعكس والتحليل والتركيب والتكامل. . ؛ وهي قوانين تشكل البنية ومعناها؛ وأما الخارجي فيكون بمحاكاة القائل أو الكاتب أثراً بكيفية محترمة أو بكيفية ساخرة.

يجد القارئ تطبيقات للمبادئ التي أشرنا إليها فيما كتبه بعض المؤلفين باللغة العربية، سواء أكانوا واعين بفعلهم أو غير منتبهين لصنيعهم؛ وواقع الحال يقتضي أن تكون المقاربات مبنية على أسس ما هو سائد من مناهج ونظريات في كل مدة زمنية: هكذا اختلفت بعض الاختلاف مقارباتنا في **سيمياء الشعر**،

---

(16) علم النفس المعرفي ومفاهيمه معيارية تريد أن تعلمن السلوك الأدبي لتجعله شبيهاً بالأعمال الروتينية.

(17) الفرض الاستكشافي: Abduction؛ وهو مفهوم شغل الباحثين ويشغلهم، مما جعل بعض المجلات المختصة تقصر عليه عدداً أو أعداداً لتبيان معناه وأبعاده؛ انظر: - Semiotica ب (2005).

(18) يتبين من هذه الفروق بين الأطروحات الفلسفية والجمالية، وبين التناول العلمي.

وتحليل الخطاب عن دينامية النًص.. وغيرها؛ كانت الأولى مستندة إلى قواعد البلاغة والنحو، وكانت الثانية تستقى من الأبحاث البيولوجية؛ إذ هناك استعمال لمفاهيم التناسل، والتوالد، والنُمو، والحركة، ثم كان هناك في مراحل تالية استيحاءٌ من نظرية شبه المجموعات، بما تعني من اشتراك، واختلاف، ومباينة، ومضادة، ومن مفاهيم العلم المعرفي التي بينت أن هذه الآلية متجذرة في الذهن البشري، عبر التجارب المتراكمة التي هي في صيرورة غير متناهية، تبعاً لضرورات وحاجات الحياة البشرية التي فيها ما هو قار، وما هو كل يوم في شأن؛ ذلك القار هو ما يجعل الحديث عن مسألة التناص من قبيل تحصيل الحاصل، سواء أكان بين نصوص النوع الواحد، أو بين أنواع مختلفة، داخل الثقافة الواحدة، أو بين ثقافات مختلفة.

يؤدي تنوع الضرورات والحاجات والتحسينات إلى البحث عن وسائل عديدة لإشباعها؛ هكذا يكون الأكل والملبس والمشرب والمنكح والتدين... وهكذا يكون الشعر والرسم والنحت والغناء والتمثيل...؛ كل إشباع لهذه الضروب من الإشباع له بنيته الخاصة، وقوانينه المحايثة، وقواعده الضرورية والاختيارية، لكنها ليست جامدة أو مجرد أشكال متعالية.. بل إنها تاريخية محكومة بالتطور أو بالثورة؛ لقد بقيت بدائية في ثقافات، وعرفت طفرات مدهشة في ثقافات أخرى؛ إلا أن ذلك التنوع وذلك التطور مهما كان عدده، ودرجته، فإنه يبتغي هدفاً واحداً هو **المحافظة على الحياة البشرية** التي إليها العودة بعدما كانت منها البدأة.

3 ـ التمزيج[19]

إن هذا الهدف البعيد هو ما يكون وراء تجميع المشتت في بنيات وأجناس وأنواع في نقطة واحدة، أو على الأقل في فضاء وحيد؛ لهذا، لا غرابة في أن يجمع بين التشكيل والشعر في فضاء الصفحة، والشعر والنحت في مُسْتَنَدٍ صُلْبٍ، والشعر والرقم على الحيطان، أو الكتّان[20]؛ إن هذا الوضع يجعل من

(19) اقتبسنا هذا المفهوم من كتب الموسيقى.

(20) كان هناك تقليد في الأندلس يتجلى في كتابة الأشعار بأغطية الأسرة، مثلما يوجد من قصائد عند ابن الخطيب.

حاسة البصر ذات أهمية بالغة. وقد قرر المختصون في العلوم المعرفية، وخصوصاً ما يتعلق بالأعصاب، أن: «النوع الإنساني، مثله مثل أغلب الأنواع المبصرة، محكوم بالرؤية، وعلى الرغم من أهمية الحواس الأخرى، مثل اللمس، والسمع (والشم والذوق)، فإن المعلومات البصرية تهيمن على إدراكاتنا وتبني كيفية تفكيرنا»[21]؛ وباحة الإدراك في الدماغ يرمز إليها برقم (17)، بعكس اللغة التي لم يستطع علماء الأعصاب تحديد باحتها[22] بدقة؛ فهي في النصف الأيسر من الدماغ بمنطقة بروكا، وهي أيضاً في منطقة ورنيك في الجهة اليمنى[23]؛ على أن هناك مشتركات بين اللغة والرسم، ومرد هذه المشتركات هي البنية التحتية العصبيّة؛ وإذ تفاصيل هذه الأمور عند أطباء الأعصاب فإننا نكتفي نحن بالتعرف على كيفية العلائق بين البنيات المختلفة على مستوى الصفحة، من حيث إنها علاقة تفاعل، أو علاقة إركام، أو على علاقة توضيح، أو علاقة تجميل! إن تمييز نوع العلاقة يقتضي أن نشير إلى تجليات هذه الظاهرة في حقب مختلفة.

حاول بعض الشعراء أن يرسموا بشعرهم منذ أمد طويل في جهات من المعمور؛ يمكن أن يذكر من بينهم شعراء المماليك، وبعض شعراء الأندلس؛ وقد احتلت الأشجار والأشكال الهندسية ذات الرمزية العميقة، مثل المثلث، والدائرة، والمربع، مكانة عظيمة؛ وكان الهدف هو إمتاع البصر، وإظهار المهارات اللغوية التي تتجلى في التختيم وما أشبهه[24]؛ ذلك أن استخلاص الأشعار من الأشكال الهندسية يجعل منها قصائد تقليدية تتسم بالمحسنات الآتية: الانتهاء بالحرف/الصوت الذي ابتدأت به، وقلب الأصوات، بحيث ما تنتهي به يكون مقلوباً في البيت الذي يليه، وكلمة نهاية القصيدة مقلوبة عن كلمة بدايتها[25]؛ وإذا كان

(21) Gazzinga. IVRY. Mangun, Neurociences Cognitives. La biologie de L'Esprit. Traduction de la 1re édition américaine par Jean-Marie Coquery avec la collaboration de Françoise Macar De Boeck Université, Paris, 2001, p. 123.

(22) Gazzinga et Al, *op. cit.*, p. 304.

(23) Ibid., p. 30.

(24) انظر: عمل محمد بن سالم بن سعيد الصفراني المعنون بـ «**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**». فيه معلومات كافية حول هذه الممارسات.

(25) أصل هذا في نظرية التقاليب عند الخليل بن أحمد وابن جني.

الإمتاع وإبراز الحذق مشعوراً بهما، فإننا نعتقد أن هناك دواعِيَ غير متفطن إليها؛ ونظن أن ما هو مضمر هو رمزية الأعداد والأشكالِ في الثقافات القديمة والوسيطة، وخصوصاً هيمنة الدائرة التي هي أيقون على التفكير الدوري الشامل: دورية الفصول، ودورية الحياة، ودورية الدول، ودورية الأعياد والمواسم، ودوريَّة الموسيقى[26]، ودورية التقاليب. . ؛ هناك دائرة كبرى تحيط بدوائر صغرى، وتتولد منها المثلثات والمربعات. . ؛ إنها الإحاطة بكل شيء. وقد عززت الدائرة الشجرة بما لها من أغصان وأوراق وثمار وقشر وعود وأزهار وجذر[27]؛ إنهما معاً يدلان على انسجام الكون وتناغمه. لهذا يجد المهتم شغف بعض رجالات التصوف والسيمياء، والقبالة بهما.

تلك هي الدواعي المشعور بها والمضمرة التي كانت وراء هذا النوع من المزج بين الأشعار والتشكيل والأشكال؛ وهي ما كانت خلف كتابة الأشعار ممتزجة بفسيفساء المساجد، ودور الأثرياء، وقصور الأمراء؛ اندمج الشعر بموادّ صناعة التزويق والتَّنْميق والتشجير والتَّوْرِيق؛ أي امتزج الشعر بالرسم وبالتشكيل وبالنحت للتعبير عن رؤيا ثقافية للعالم.

استمر هذا التقليد في غير الثقافة العربية الإسلامية، وكان له مجال فسيح في الثقافة الغربية، وخصوصاً لدى رَسَّامي عصر النهضة، مما يتجلى في الكنائس، وفي الموسيقى، وفي شيوع المطابقة بين الأنغام والألوان[28]، وإذ لا تعنينا التفاصيل، فإنه تكفينا الإشارة إلى عودة حيوية هذه الظاهرة في الشعر الْمُجَسَّم بجمعه بين الرسم والتشكيل؛ هكذا كتبت قصائد تعبر عن أمواج البحر[29]، وأزقة المدن، ومبانيها، وأبراجها، وعن أشكال هندسية مختلفة، إلا أن الشاعر المعاصر منح لها دلالات مختلفة؛ فما كان رمزاً للحكمة والإحاطة صار لدى

---

(26) يراجع فصل (سحر الأعداد والأشكال) من القسم الثاني من الجزء الأول (مبادئ ومسارات).

(27) يَنْظر القارئ فصل (تناغم الأكوان) من القسم الثاني من الجزء الأول (مبادئ ومسارات)؛ ومن الأفيد له أن يَقرَأ كتاب **«روضة التعريف بالحب الشريف»**، وما كتبناه عنها في كتابنا **«التلقي والتأويل مقاربة نسقية»**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994.

(28) F. Escal, *Contrepoints. Musique et Litterature, Méridiens Klincksieck,* Paris, 1990, p. 158.

(29) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية: (يا اتجاه صوتك العمودي!)** 1980؛ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002، ص. 243-329.

بعض الشعراء رمز السجن والحبس، أو رسمها بطريقة جديدة تسمح بحرية التحرك في فضاء الصفحة الذي هو تعبير رمزي عن الأمل للتحرك في أرض الله الواسعة، كما أن جذر الشجرة الذي هو أساس الموجودات البشرية صار عبارة عن معاناته، وَأَضْحَتِ النواة أخطبوطاً يتوجه إلى كل ناحية؛ وقد قلبت الأشكال فصارت تحتمل عدة تأويلات: هَرَمٌ، أو حُلِيٌّ.. إنه اللاّيقين والتيهان..

لقد اقترحنا مفهوم (النصنصة)[30] لتحليل هذه التكونات الهجِينة، ثم وضعنا مفاهيم فرعيّة أخرى خاصة بالنص اللغوي من جهة، وأخرى تهتم بالتخطيط، باعتبار أن الشكلين يختلفان؛ اللغة أصوات وحروف وتراكيب، والرسم نقط وخطوط وتواليف؛ واقتضى التحليل رصد علائق الاتصال والانفصال بين المكونات لِيَتَيَسَّر تَبَيُّنُ علائق التشابه والاختلاف: العمودية والأفقية والانحنائية مشتركة فضائياً؛ والمؤشرات والرموز والأمثولات مشتركة ذهنياً؛ لكن الاختلاف يكمن في المادة وفي كيفية تأليفها، وفي وضع المحاكاة والتمثيل؛ الرسم أيقون له علاقة مماثلة بما يحاكيه بكيفية جوهرية؛ وأما اللغة فهي رمز اعتباطي تواطأ مجموعة من الناس عليه، كما أن وسائل الإدراك متباينة: اللغة المنطوقة تدرك بحاسة السمع، في حين أن هذا الأمر غير ممكن في الرَّسْم. وخلاصة القول: فإن الشعر والرسم أدمجا منذُ القديم في فضاء الصفحة وعلَى جدران المساجد والكنائس، وجمع بينهما الشاعر المعاصر في فضاء الصفحة؛ ومهما كان المستند، فإن على المحلل أن يتزود بمناهج ملائمة تبرز التوحد والتلاقي والاختلاف.

4 ـ التَفَانُّ

إلا أن الأمر ازداد تَعَقُّداً في كثير من النصوص المعاصرة التي تريد أن تحدث جنساً فنيّاً مركباً على شاكلة فَنّ الأپرا. ذلك أن الباحثين في ميدان الموسيقى يؤكدون أنها: «تركيب لكثير من الفنون، مثل الشعر، والمسرح، والهندسة، والرسم، والنحت، والموسيقى...»[31]، وسندعو هذه الظاهرة

---

(30) محمد مفتاح، **المفاهيم معالم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1998.

(31) Elesabeth Brisson, *La Musique*, Belin, Paris, 1993.

Voir Spe: L'Age du Baroque (1580-1750)... «L'Invention de L'opera,» pp. 88-112.

(النص) المركبة: «التفانّ» حيث يجتمع فيها فن الشعر، وفن الموسيقى، وفن الرسم، وفن التمثيل، في فضاء ذي شكل خاص.

أ ـ الشعر والموسيقى

علاقة الشعر بالموسيقى من الضرورات البشرية، ودليل ذلك هو عروض كثير من الأمم؛ فقد تأسس على قواعد الموسيقى والشعر التي هي محكومة بأوليات واحدة، كما يشهد بذلك العروض الإغريقي والروماني والعربي. ذلك أن تلك القواعد ليست إلا تالية ولا حقة وتجلية لقواعد مضمرة في الذهن البشري؛ تلك القواعد اشتقت من خواص رياضية، مثل القلب، والقهقرى، والعكس، والإبدال، والتحليل، والتركيب، لِبِنْيَةِ التناسب بما لها من دلالات ما ورائية وجمالية. لذلك، فإن هذه الخواص هي ما يحكم الموسيقى والشعر في مختلف العصور والأمكنة. ينعكس ذلك في الشعر الإغريقي والروماني وما تفرع عنه، وفي شعر ما قبل الإسلام، والعصر العباسي، والعهد الأندلسي، وما نسج على منواله، والشعر الحديث والمعاصر أينما كان وأيان وجد، وكذلك الموسيقى خاضِعة لتلك الخواص بدرجة من الدرجات.

لهذا، فإنه لا غرابة أن تأتي الأبحاث المعاصرة المتأثرة باللسانيات التوليدية التحويلية، وبِعِلْم النفس المعرفي، وبالذكاء الاصطناعي، وبطب الأعصاب، لتطرح علاقة الموسيقى بالشعر من جديد؛ وهكذا صار من المألوف أن لا يخلو بحث من تلك الأبحاث من إبراز العلاقة بينهما، وتحليل أحدهما بمفاهيم الآخر؛ فقد استعيرت المنهاجية اللسانية التي توظف التشجير للتحليل الموسيقي، واقْتُرِضَتْ مفاهيم التوازي والتكرار والتماثل من الكتب النقدية إلى تفكيك البنية الموسيقية، وصارت الموضوعة قُطْبَ رحى التأليف الموسيقي كما هي مدار التركيب اللساني؛ وقد عمل بعض نقاد الأدب على استعارة مفاهيم من الموسيقى، مثل الحافز، أو المكرورة[32]، أو المنطلق، والذروة، والخاتمة[33].

من المستحيل أن يحيط الباحث بكل ما كتب حول العلاقة بين اللغة

---

(32) لعل أهم الذين وظفوا مفهوم المكرورة رِفّاتير.

(33) استعملنا هذه المفاهيم بدون شعور منا بخلفيتها الموسيقية.

والموسيقى، لكننا نشير إلى ما له أهمية وتأثير؛ ومنه كتاب «**النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية**»[34]؛ فقد ورد في الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب حديث عن **القواعد التفضيلية في النَّظَرِيّة اللسانية**، وعن **التوازي العميق بين الموسيقى واللغة**. وقد بين فيه المؤلفان أسباب تفضيل تركيب على تركيب، وتحدثا عن نظرية معنى الكلمة، وعن البنية النظمية، وقواعد تكوينها السليم. . ؛ ومنه كتاب «**التعبير الإيقاعي في الشعر الإنجليزي**»[35] الذي أقر بسطحية كثير من مقاربات علاقة الشعر بالموسيقى، لكنه يقول: «تلك التوازيات أثرت في بلورة تفكيري إلى حَدٍّ كبير (. . .) باعتبارها جزءاً دالاً على السياق النظري لمقاربتي»[36]، وأعلن أن النظميين من اللسانيين الذين استعانوا بعلم الموسيقى كثيراً ما وقعوا في سوء الفهم، وأن الشعريين لم يطوروا نظريتهم في الإيقاع اللغوي؛ ومعنى هذا أن مقاربته عميقة، لأنها فهمت علم الموسيقى بكل دقة، وطورت نظرية الإيقاع اللغوي؛ على أن المؤلف الذي اعتمد بصفة بارزة للعيان على كتاب «**النظرية التوليدية**»، لم يوظف منه إلا بعض المبادئ الأولية، مثل الاختزال، والتمطيط. . ولم يحلل نماذج شعرية غير معيارية.

لقد حاولنا جاهدين أن نبرز العلاقة بين الشعر والموسيقى بمفاهيم موسيقية متعددة يؤول بعضها إلى الموسيقى المقامية، وبعضها إلى الموسيقى التناظرية، وبعضها إلى الموسيقى التوافقية، وبعضها إلى الموسيقى التسلسلية، ووظفناها في أشعار تقليدية، أو تفعيلية، أو منثورة، وأجريناها لتحليل الصمت والبياض؛ إلا أن الأمر لم يتم بدون صعوبات ترد إلى اختلاف الْبِنْيَتَيْنِ: البنية الموسيقية والبنية الشعرية؛ يحدث الإيقاع في بداية الوزن الموسيقي عادة، لكنه يمكن أنْ يحصل في البداية، أو بعد البداية في الوزن الشعري؛ ففي (فَاعلن) على البداية، وفي (فَعُولَنْ) على ما بعدها. إن هذا الواقع يحث على الأسئلة الآتية: هَلْ (فعولن) هو الأساس كما يدعي ذلك بعض الباحثين؟ هل يمكن اعتبار (فاعلن) هو الأصل؟ هل يمكن قياس ما في العربية على ما في الإغريقية واللاتينيّة؟ هل

(34) Fred Lerdahl. Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, The Mit Press, 1986.

(35) Richard. D. Cureton, *Rhythmic Phrasing in English Verse*. Longman, London and New York, 1992.

(36) *Ibid.*, p. 154.

يصح تجاوز هذه المقايسة إلى ما هو أعمق منها، وهو الموسيقى؟ هل يجوز، إذن، أن يقاس (فعولن) على النبر المؤجل، أو التوطئة؟ و(فاعلن) على ما يبدأ بزمن قوي منذ البداية؟ هل (فعولن) و(فاعلن) يخصان الشعر وحده؟ و(فاعلن وصيغها) خاصة بالنثر؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة لا يتيسر إلا بالتتبع الدقيق لتأريخ الإيقاع، وربطه بالسياق الخارجي، وبالسياق الداخلي، ورفض النظرية الجوهرانية المسبقة.

لهذا، فإن التطبيق بين الشعر والموسيقى عَمَلٌ محفوف بالمخاطر إذا تأسس على مقايسة موغلة في الخطأ، لكن الخوف من الخطأ لا يمنع من القيام بمضاهاة، أو إلحاق قضية شعرية مستعصية بقاعدة موسيقية ثابتة مقررة معتمدة على قواعد رياضية منطقية، وخصوصاً أن المستند العصبيّ مشترك بينهما؛ لهذا أدمجنا بين القواعد الموسيقية واللغوية لضبط إيقاع السواد والبياض معاً، واتخذنا مفهوم التحويل نِبْراساً للتعرف على صيرورة اللغة والموسيقى معاً؛ إن علم الموسيقى وعلم الشعر أخوان شقيقان، أو رضاعَةً على الأقل؛ وبهذا التصور يمكن أن نتقدم خطوات في التعرف على خَصَاصَةِ كل واحد منهما لِسَدِّها.

ب ـ الشعر والتمثيل

الشاعر يتحرك، والموسيقى تتحرك، والممثّل يتحرك. . ؛ كل واحد من هؤلاء محكوم بقوانين الحركة حينما ينشد، أو يعزف، أو يقود الفرقة، أو يمشي على خشبة المسرح، أو فضاء التمثيل؛ على أن الحركات أنواع؛ منها حركات غير واعية، وأخرى غير واعية؛ وما يهمنا بكيفية أساسية هو الحركات الواعية التي منها ما يقصد به تنفيذ الأوامر، ومنها ما يُبْتَغَى منه الإضحاك والسخرية، ومنها ما يراد به التعبير الجمالي؛ وحركات الشاعر يمكن أن تؤدي هذه الأنواع جميعها.

يدرس العلماء المختصون في علم الأعصاب مسببات الحركة وآلاتها وتجلياتها تحت عنوان جامع هو الحركة الحسية، والمراقبة الحركية[37]؛

---

(37) Gazzinga et Al. Sp: ch. 4. Perception et encodage, pp. 121-161.
Ch. 5. Fonctions perceptives superieures, pp. 163-205.
Ch. 6. Attention et perception sélective, pp. 207-245.

ويتناولون البنيات الحركية من حيث هي، والبنيات الحركية التي تحت القِشر الدماغية، والجهات اللحائيّة المتداخلة في المراقبة الحركية. . وتصميم الحركات وتنفيذها، وما قد يَعْتَرِي المتحكّمات من أمراض وآفات؛ والمتحركات إما أن تكون بعيدة من محور الجسم، مثل الأذرع، والأيدي، والسيقان؛ وإما أن تكون قريبة منه، مثل الجذع، والعنق، والرأس، والفك، واللسان، والأوتار الصوتية؛ وتقع البنيات العصبية المتعددة الخاصة بالنسق الحركي في الجذع العصبي، حيث إن هناك أعصاباً تتعلق بالتنفس، والغذاء، وحركة العين، وتعابير الوجه؛ ومجتمع الأحاسيس ومستودَعها هو **المخيخ** حيث تتوافد عليه من كل جهات الجسم.

هناك باحات حركية متعددة منظمة في فضاءات منحها المختصون أرقاماً؛ ويتبع هذا التنظيم مبدأين؛ أولهما أنه يوجد في كل بنية حركية تمثيل لحركة منظمة بكيفية موضعية جسدية؛ هذه الوضعية الجسدية واضحة في اللحاء الحركي الذي يكون فيه موضع المحفز المؤدي إلى حركة عُضْوٍ مّا؛ وثانيهما أن هناك علاقة بين المراكز المحركة التي تشكل نظاماً تراتبياً ذا مستويات متعددة خاصاً بالمراقبة؛ وهكذا، فإن كل المتحكمات العصبية في الأذرع وفي السيقان موجودة في **النخاع الشوكي** الذي هو خاضع لتأثير الجذع العصبي، ولتأثير الباحات اللحائية المختلفة التي تكون هي نفسها محركة بالمخيخ وبالعقد العصبيّة الأساسية.

هكذا، فإن أنواع المراقبة مُجَزَّأة بين مستويات عديدة في حركات تراتبيّة؛ وأعلى مستوى هو الباحات ما قبل الحركية، وباحات التَّجْمِيع، إذ فيها جميعها تتم المعالجات: «التي تقوم بدور أساسي في تخطيط العمل على أساس المعلومات المتوافِرة، والتجارب الماضية، والأهداف المتوخاة. إن اللحاء المحرك، وبنيات الجذع العصبي، بمساعدة المخيخ والعقد العصبية الأساسية، يترجم مشروع العمل إلى حركة»[38]. إن التراتب وما يقتضيه من مستويات في نسق نسق يجعل مراقبة المحرك عملية موزعة بين مختلف الرتب كالشأن في التراتيب الإداريّة؛ يحكم التراتب أيضاً أنواع الحركة. ذلك أن الحركة الانعكاسية ليست هي حركة لاعب كرة المضرب التي هي شديدة التعقيد، مع أنها تستجيب

(38) Gazzinga et Al, *Ibid.*, pp. 373-379.

لمحفز حسي واحد، إذ له اختيارات عديدة في كيفية رد الفعل.

تَتَسَبَّبُ الحركة عن محفزات خارجية، لكن رد الفعل تتحكم فيه قوانين داخلية محكومة بتراتب وتقسيم للعمل؛ لذلك، فإن الآليات اللحائية تسمح بتنفيذ حركات لا تتعلق بالمؤثِّرات الخارجية إلا قليلاً؛ هكذا يمكن أن يُغَنِّيَ الإنسان بصوت مرتفع، أو يحرك يَدَيْهِ، أو ينفذ حركات إيمائية بقطع النظر عما هو خارجي.

لقد قرر العلماء المختصون أن تعقد النسق العصبي ليس له إلا هدف واحد هو تحسين فعالية الأعمال؛ ذلك أن العمل ليس بسيطاً كما يتبادر إلى الذهن، ولكنه يتكون من متوالية من الحركات، مثل الإرسال في كرة الْمِضْرَب، والعزف على البيان؛ وكل حركة مُوَجَهَة بِبِنْيَات تراتبية تسير المتوالية كُلَّها، كما أنه يمكن تجميع الحركات في وحدات بعضها أكبر من بعض؛ وعليه، فإن التجميع آلية لبناء تراتبية، إنه وسيلة لتحليل تمثيل موسع إلى عناصر مكونة له، وإنه فعالية ذات أهمية لتمثيل كميات كبرى من المعلومات.

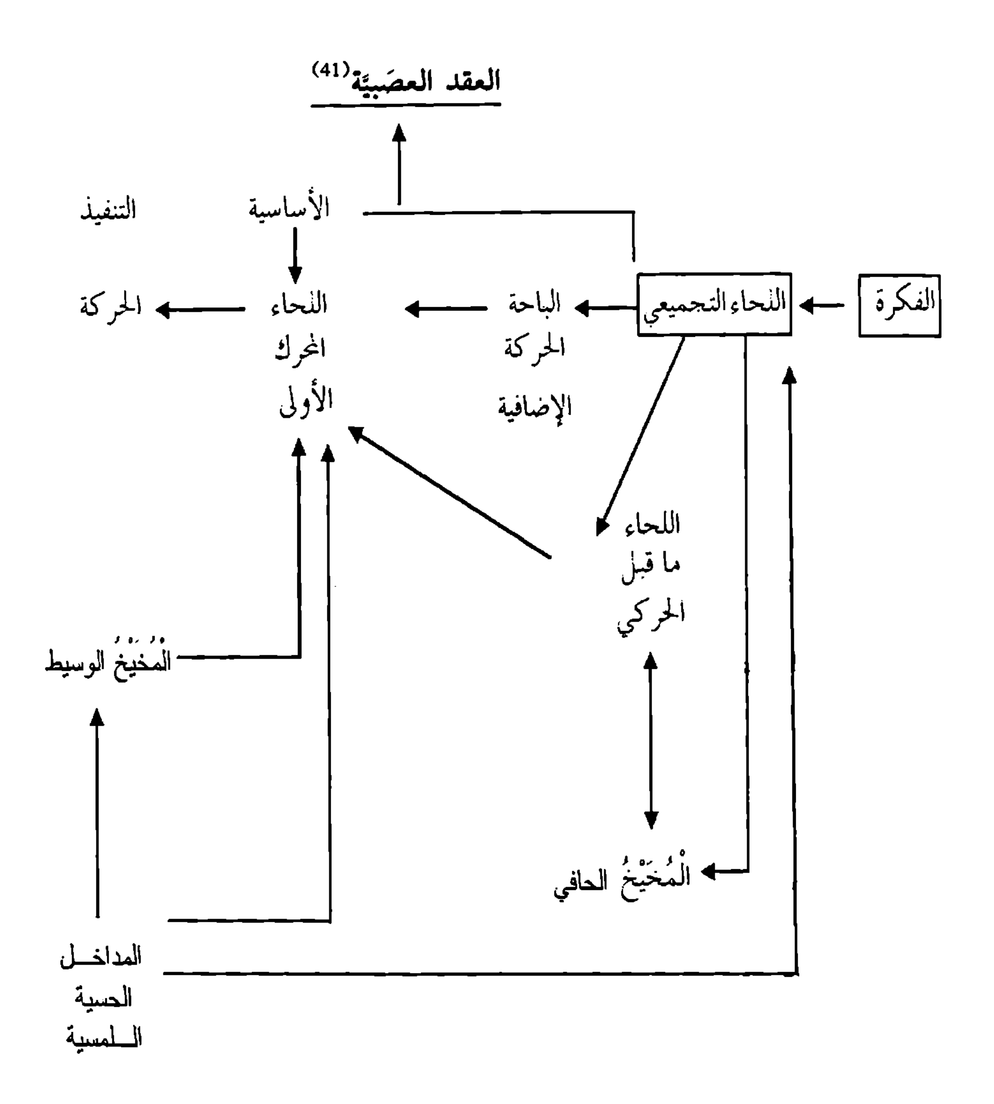
تلك معلومات عن مسببات الحركة، وباحاتها، ومواقعها، وأعضائها، وما هو مكلف بمراقبتها؛ وعمدتنا في ذلك أهل الاختصاص؛ على أن هناك مبادئ تجمع بيننا وبينهم؛ وهي دور التَّجَارِب السابقة في إنجاز عمل، وعلاقة المؤثرات الخارجية بالبنيات الداخلية، والتراتب، ومفهوم التجميع، وقواعد التفضيل، والرؤيا النسقية البنيوية[39]. وحرصاً منا على البيان والتبيين، فإننا نقترض من المختصين خطاطتين خاصتين بالهندسة الوظيفية للنسق الحركي، ثم نتبعهما بتعاليق؛ الأولى خاصة بالمبادئ العصبية الموزعة في مجموعات متدخلة في التصميم وتنفيذ الحركة، والثانية تتعلق بفرضيات وظيفية تبين إسهام هذه البنيات المختلفة في الحركة[40].

---

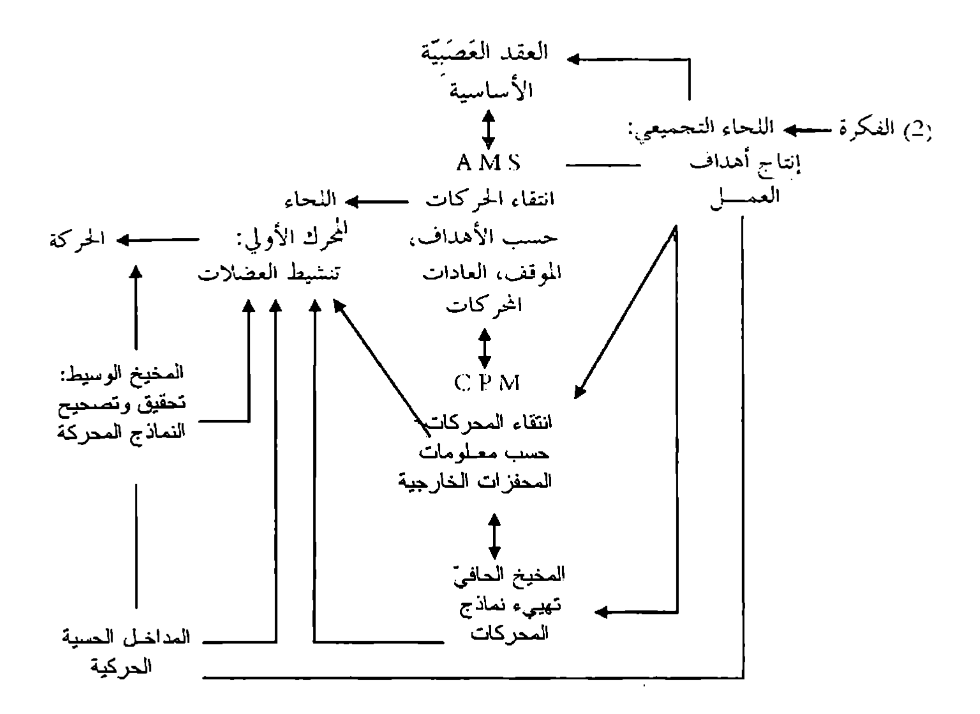
(39) يظهر أن هذه آليات عامة. فقد تعرضنا لها في فصل (النظرية التوليدية).

(40) Gazzinga et Al, *Ibid.*, p. 421.

(1) التصميم، البرنامج المحرك.



(41) انظر العلاقة الدورية بين هذه المكونات في:
Gazzinga et Al, *Ibid.*, p. 378; p. 395.



شروح:

● **اللحاء المحرك الأولي** وM1[42] أهم منفذ للحركات الدقيقة، إذ يتلقى الواردات من كل الباحات اللحائية التي تسهم في مراقبة المحرك، خصوصاً الباحات الجدارية، والأمامية، وكذلك البنيات تحت اللحائية، مثل العقد العصبيّة الأساسية والمخيخ؛ وأما صادرات اللحاء المحرك فَتُكَوِّنُ بدورها الجزء الأساسي للشبكة اللحائية الشوكية، بتأثيرها في النخاع الشوكي بطريقة غير مباشرة.

● **العقد العصبية** لها دور مهم في الضبط الزمني للحركة، وفي إنتاج المتواليات المحرّكة، وفي عملية التعرف؛ وهي تحتل موقعاً يسمح لها بمراقبة تنشيط الجهات، وتدشن بداية المرور من العمل إلى الموفق الذهني؛ إلا أن هناك دراسات عصبية وظيفية جديدة بينت ترابط الموقف الذهني والعمل؛ إذ التعلم

(42) أنظر تخطيطاً للباحات الدماغية في ص. 377 من الكتاب المذكور:

وهي من اليسار إلى اليمن: القشرة (اللحاء) ما قبل الجبهية، ؛

؛ ؛ s 1؛ القشرة الجدارية الما بعدية

يقتضي التغيير، والقدرة على التغيير مع القيام به تؤدي إلى إنتاج سلوك جديد.

● **المخيخ**[43] يراقب التوازن والتنسيق بين محركات العيون والأجساد؛ وتنقسم كتلة المخيخ إلى ثلاث جهات؛ هي الدودة (الفص المتوسط فيه)، والمنطقة الوسطى، والمنطقة الحافيَّة؛ الدُّودَة والمنطقة الوسطى تتلقيان من الهامش معلومات حسية مهمة تنتقل عبر النخاع الصُّلْبِي؛ وعصبونات هذه الباحة تستجيب للمحفزات البصرية السمعية، مما يسمح **بتدامج للحواس المتعددة**؛ يلعب المخيخ دوراً كبيراً في الضبط الزمني للحركة، ويجعل المسار الزمني يقوم بِمُهِمَّتِهِ؛ وليقوم بها على الوجه الأكمل، فإن العُصبونات المخيخية يجب أن تقنن وجهة الحركة؛ ويكون الضبط الزمني جزءاً من تعميم المسار الخاص، كما أنه يسير مختلف العضلات عند الحركات السريعة، ويتنبأ باللحظة التي يجب أن يقام فيها حاجز لتوقيف الحركة في المكان المضبوط.

● **اللحاء**[44] شبكة واسعة خاصة بالمعالجة يتم فيها تلاحم مداخل متعددة، وهو ما يسمح للعضو أن يختار العمل الذي يسمح له بنيل هدف مًا، وما ينيل الهدف هو العضو، لكن العضو ليس آلة جَامِدَةً، وإنما هو يُبَدِّلُ ويغير ليصل إلى الهدف المبتغى، لأن العضو يقع في محيط حيث يجري تحديد الأهداف، وبداية العمل، لِنَيْلها؛ إلا أن تحديدها رهين مواضعات طارئة، مما يحتم نوعاً من المرونة في السلوك، وَمَشْرُوطٌ برغبات المحدد وبتطلعاته؛ وعليه، فإن السلوك يعكس الرغبات الشخصية، والقيود الاجتماعية، والمحددات الفيزيوولجية كالفصوص الأمامية التي تقوم بدور حاسم في اختيار معلومة من المعلومات دون سواها، والتي هي مرتبطة بالبنيات الْحَوْفِيّة العاطفية.

هكذا يتداخل ما هو عاطفي بما هو مجتمعي، وبما هو عصبي فيزيولوجي لإنتاج الحركة وترتيبها وضبطها وتوجيهها نحو الأهداف المرسومة؛ لهذا، فإن الشاعر المنشد لأقواله المشروط جسدياً واجتماعياً يَضْبِطُ حركاته، ويُلَوِّنُ صوته. . حتى يؤثر في متلقيه؛ الشاعر المنشد يوظف كل أعضائه؛ وكل عضو له حركة،

---

(43) أنظر تخطيطاً للعقد العصبية الأساسية في ص. 376 من الكتاب المذكور، وهي تحتوي على مكونات عديدة.

(44) أنظر موقعه وشبكته في التخطيط الذي في ص. 278 من الكتاب المذكور.

وكل حركة لها دلالة، وكل دلالة ذات تأثير؛ هناك سيما الوجه؛ فقد يكون هناك ابتسام، وقد يكون هناك تكشير واشمئزاز؛ إن الوجه له تعابير قد تكون إرادية، وقد تكون تلقائية؛ ومهما كان نوع التعبير فإنه محكوم بآليات جهة من الجهات؛ يقرر علماء الأعصاب أن **الجهة اليسرى من الدماغ**[45] تتكلف بالتعبير الإرادي، فَتَنْقُلُ طلباتها إلى نَواة VII (عصب الوجه) فتثير عضلات الجهة اليمنى للوجه، لكنها، في الوقت نفسه، تبعث بواسطة أجسام الألياف العصبية الموصلة، طلباً إلى الجهة اليمنى التي تنقل بدورها الرسالة نحو النواة اليسرى لأعصاب الوجه التي تثير النصف الأيسر منه؛ وتبعاً لهذا، فإنه يصير من الممكن القيام بتعبير وجهي متناظر: الابتسامة/ العبوس؛ وأما التعبير التلقائي فإنه ينتج عن أيَّةِ جهة من الجهتين.

يتضح من هذا أن عملية الابتسامة/ العبوس معقدة، لكن ما يهم الناظر هو رصدهما على محيا الشاعر، والتعرف على مدى دلالتهما على الفرَح والقَرْح؛ وتبعاً لهذا، فإنه يمكن افتراض تعابير الوجه مدخلاً ضرورياً للتَّعرف على مناخ القصيدة وتقلباته ومعانيها؛ وتأسيساً على هذا، فإن إنشاد الشاعر هو انعكاس لنشاط عصبي فيزيولوجي معبر عنه بأدوات التعجب والتنغيم ومكونات لغوية انفعالية أخرى، وكذلك الموسيقى، التي هي أَلْصق بأحوال الجسد أكثر من غيرها؛ لهذا يمكن اقتراح الترتيب الآتي:

الأحوال الجسدية ← التعابير الموسيقية ← الإنتاجات اللغوية؛ قد يشجعنا هذا الترابط على مقاربة أنواع الحركة بمفاهيم الموسيقى واللغة؛ وإذ قد فعلناها فيما يتعلق باللغة، فإننا الآن نفعلها في الموسيقى.

نقترح أن نرتب حركات الجسد إلى «النغمات» الآتية: (1) سيما حركة الوجه والشفتين، (2) حركة الرأس، (3) حركة العينين (4) حركة الحاجبين، (5) حركة الْيَدَيْن، (6) حركة الرِّجْلَيْنِ، (7) حركة الصَّدْرِ؛ تلك حركات سبع يمكن أن يوصلها من أراد إلى اثني عشر، أو أن ينزل بها إلى خمس أو أربع ليضاهي النغمات السبع أو الاثنتي عشر أو ذا الخمس، أو ذا الأربع؛ على أننا اخترْنَا مَا ظاهرةٌ فيه الحركةُ، وما يمكن اختزاله إلى ثلاث حركات/ نغمات؛ هي حركة الرأس، وحركة اليدين، وحركة الشفتين واللِّسَان؛ وكل حركة جملة مفيدة لها

(45) أنظر الفصل 10 مراقبة المحرك في الكتاب المذكور من ص. 371 ـ 421.

معنى ودلالة وهدف، لكن يجب أن تربط بما قبلها وبما بعدها في بنيتها، وبالسياق العام الذي تنجز فيه؛ على أن ما نريد أن نلح عليه هو الاهتمام بالعلاقة الوثيقة بين ثالوث الحركة/ الموسيقى/ اللغة.

جـ ـ الشعر والأشكال

بينا في الفقرة أعلاه دور الحركات في إيضاح معنى القصيدة، وتبيان دلالاتها، بناء على حاسة البصر، فإننا الآن سنركز على علاقة الشعر بالأشكال، أو فلنقل، فإننا سنهتم برسم الشعر للأشكال، وخصوصاً أن الشعر المعاصر يجعل حاسة البصر تشتغل أكثر من غيرها، أسوة بغيره من المدركات الأخرى؛ ذلك أن هذا العصر مليء بما هو مَحَيَّزٌ في فضاء، وبالأيقونات.

اهتم علماء النفس المعرفي، وعلماء الأعصاب[46] المعاصرين بدور البصر في الإدراكِ فبينوا أمكنته في الدماغ، وتحدّثُوا عن الأجهزة العصبية المسؤولة عن ذلك. يقولون: إن الإدراك البصري تسهم فيه الملايين من العصبونات، بواسطة الضوء ومساقطه على أجزاء العين التي هي عضو ذو مكونات تشريحية ووظيفية تتوزع على حقلين: حقل بصري أيمن، وحقل بصري أيسر، كما يتجلى ذلك في الرسومات التوضيحية لمسارات الأعصاب في الدماغ، وعلاقات الترابط، والتواصل، بين البنيات العصبية.

ينطلق المختصون من فرضية مؤداها: أن الإدراكَ البصري الذي تنتج عنه المعلومات البصرية موزع بين أنساق فرعية متمايزة؛ بمعنى أن كل نسق فرعي له وظيفة معينة في الإدراك؛ أحدها يدرك الشكل، وآخر يدرك اللون، وثالث يخبر عن اتجاه الحركة. وتنتقل المعلومات البصرية بالموصلات اللحائية إلى الباحة السابعة عشرة 17 الواقعة في الجزء الأوسط بين الجهتين للفص القذالي الذي يسمى بالباحة البصرية الأولية، ثم تتبع المعلومات البصرية طرقاً منفصلة في اللحاء المجاور؛ هذه الباحة تكون اللحاء ما قبل المخطط الذي يمنح رمز[47] V_1، وهناك

---

(46) لمزيد من التفاصيل يراجع الفصل 11، الوظايف التنفيذية والفُصُوص الأمامية، ص. 423-464 من الكتاب المذكور.

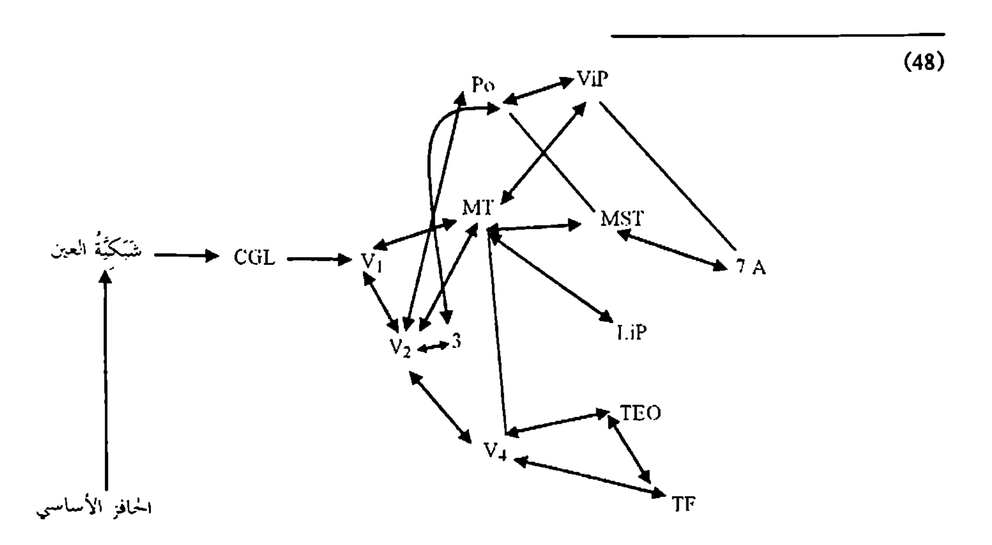
(47) أنظر الفصل 4 (الإدراك والتدويل) من الكتاب المذكور، ص. 121-161.

باحات أخرى تحمل أسماء، مثل V 2؛ وV 3؛ وV5؛ وPo؛ وMT؛ وViP؛ وZA؛ وMST؛ وLiP؛ وTEO؛ وTE؛ وهذه الباحات متداخلة أحياناً ومتبادلة أحياناً أخرى. إلا أن اختلافاً، في مواقعها، بين التشريحيين والوظيفيين؛ بَيْدَ أن الرأي السائد هو أن هناك ما بين باحة وباحة انفصالاً، وأن هناك قاعدة عصبية مشتركة؛ إن هذا الانفصال هو ما يجعل الباحات متراتبة، كل رتبة تدقق في التمثيلات الصادرة عن سابقتها فينتج تمثيل خاص للحافز؛ وإذ إن كل حافز له لون، وحركة، وكثافة، وتوجه، فإنهم استخلصوا البنية الآتية المتعلقة بالحساسية نحو خصائص الحافز(48).

الكثافة الضوئية:	مرتفعة	ضعيفة	ضعيفة
الموقع:	ضعيف	ضعيف	مرتفع
الحركة:	مرتفعة	ضعيفة	متوسطة
اللون:	ضعيف	مرتفع	متوسط
التوجه:	متوسط	ضعيف	مرتفع

يقرر المختصون أن بعض تلك الباحات قد يصاب بعطب، مما يؤدي إلى

(48)



العمى، أو إلى ضعف البصر، أو إلى عدم إدراك الألوان، أو إلى خلل في إدراك الحركة؛ إلا أن ما يخفف من هذه الأعطاب هو المجزوئية، فإذا ما أصيب جزء، فإن جزءاً آخر يبقى يؤدي مهمته؛ قد لا يدرك المعطوب الحركة، لكنه يبقى يَتَعَرَّفُ على اللون؛ ولا تعني الاستقلالية والتخصصية والتكاثرية الانفصال المطلق، وإنما يكون هناك التَّكَامُلُ بين الباحات؛ لهذا اقترحت نظريات دعيت **بالمعالجة المتعاونة** التي تلح على الطبيعة التحليلية للإدراك، وعلى تلاقي عملياته في أهداف مشتركة[49].

أولى المختصون أهمية كبرى للإدراك البصري، فتوالت الأبحاث والمقالات والكتب حتى أُنشِئ موضوع جديد للبحث دعي بأسماء مختلفة؛ لعل أشهرها (الدراسات البصرية)[50] على شاكلة الدراسات الثقافية؛ وهي تهتم بكل أنواع المبصرات، أو بكل أصناف الثقافة البصريّة، وطرحت مسألة التَّوَالِي الزمني في المبصر حتى كأنه حكاية لغوية ذات بداية ووسط ونهاية وعقدة، وأن هذا الحكي ينتج عنه حمل؛ ولعل هذا ما قصده بعض الباحثين حينما قال: «نظراً لأن الأشياء الفضائية حاملة (أو حاثة على) العمل افتراضاً، فإن التفصيلات الفضائية تعمل على الإيحاء بالحكايات الافتراضية»[51] وهذه الدراسات تعني عِلْمَ التخطيط، وهندسة البناء؛ يكون علم التخطيط موضوعاً مفضلاً في الدراسات المعاصرة. ويوظف دارسوه كثيراً من المفاهيم المستعملة في ميداني التشكيل والرسم، مثل تحديد الشكل، واللون، والاتجاه، والقامة، والنسيج، وكيفية الإحساس بالتخطيط، وتصنيف الأنسجة بحسب شكلها كَأَنْ تكون خطية، أو سطحية، أو حجمية؛ أي بحسب ما تدرك به. فقد تدرك بالبصر المحض، أو بالبصر، أو

---

(49) الكتاب المذكور، ص. 136.

(50) تعرضنا لمختلف هذه الأطروحات بالفصل الأول (المبادئ المعرفية) بصفة خاصة، وفي الفصل الرابع (النظرية الموحدة) من الجزء الثاني.

(51) Marcel Danesi, «Thinking si Seeing: Visual Metaphors and the Nature of absract Thought,» Semiotica 80- (1990), 221-237.

- Joséluis Caivano, How is Visual Culture?,» Department of Semiotics, duns University, pp. 1-10.

-Göran Sonesson, «The Place of the Picture in the Development of Human Beings. At The Crossroad of Semiotics and Cognitive Science,» Departemet of Semiotics Lund University.

كُتب في ثمانية عشرة صفحة.

باللمس، أو باختلاف الألوان؛ كما أن المهتمين بتحليل المعمار وظفوا مفاهيم ميادين أخرى، طبقاً لمبدَإ (فهم عِلْمٍ مّا بمفاهيم علم آخر).

قارئ بعض النصوص المعاصرة من الشعر يجد تخطيطات يمكن أن تُعْزَى إلى أشكال متعددة، بعضها واضح في الشكل الهندسي، مثل الدائرة، وبعضها يمكن أن تدخل عليه تعديلات ليصير مثلثاً، أو مربّعاً، أو مستطيلاً؛ ويعثر على ما يمكن أن يصير كائنات بشرية بالإضافة، أو بالحذف؛ أو مخلوقات حيوانية ذات تقاسيم أو ملامح بينة، أو صاحبة هيآت غريبة؛ إن الشاعر المعاصر استوحى تعابيره هذه من عبق التاريخ الفني؛ فقد وظف الشاعر البدوي معطيات البيئة الصحراوية، وخصوصاً الخيمة، وكتب بعض الشعراء المتأنقين قصائد شبيهة بالأشجار، أو ببعض مكونات الجسد البشري إذا كانت على غطاءِ أسِرَّة النَّوَّام، أو بقلعة أو قرية أو حصن؛ وقد استوحى أيضاً من محيطه الذي هو مليء بالأشكال الهندسية التي تتسلل إلى لا وعيه وتستقر فيه، ثم تتجلى في قصيد محاكية لبناءِ الشَّارع العام.

لم نهدف من هذه الفقرة الحديث عن تشريح آلة الإدراك البصري وعن وظائفها، فلذلك أهلوه المختصون في شأنه، وإنما سعينا إلى أن نُنَبِّه إلى أن الشعر يخلق أشكالاً وكائنات ومخلوقات على الصفحة، بقصد أو بغيره، لكنه لا يلبث أن يصير مُحْتَوىً فيما خَلَقَ فَيُمْسِي أسير فضاءٍ يكاد يجهز عليه أحياناً فلا يترك فيه إلا رمقاً، ويفسح له المجال أحياناً أخرى؛ وبهذا أصبح رسماً، وتشكيلاً، وهندسة، وعلم تخطيط؛ وما يجمع بينها هو المتواليات الزمنية، والأشكال والألوان، واتجاهات الخطوط وأنواعها؛ وأدت هذه الجوامع إلى التداخل بين هذه الأنساق، مما يسمح بالتعرف وبالتحليل لأحَدِهَا بمفاهيم نسق آخر.

د ـ مسرحة الشعر

إذا سلمنا بأن الثقافة البصرية في كل مكان وفي كل نشاط من حركات الشارع العام إلى المسرح، وإذا سلمنا بأن ذلك الحاجز الذي وضع بين التشكيل وبين النص اللغوي مُلْغىً وغير وارد، بادعاء أن اللوحة التشكيلية عارية عن الزمان، فإنه قد تبين أن للأيقونات أزمنتها كما أن للنص اللساني أزمنته؛ إنشاد

الشعر، والتمثيل المسرحي، والشرائط الناطقة، وغير الناطقة، من الثقافة البصرية؛ الشاعر ممثل، والممثل شاعر؛ إذ كل منهما يعبر بالحركة وباللغة معاً على مضامين ومعان ودلالات، وكلاهما يحقق مبتغى مجتمع الفرجة. يتفرج المعاينون والمشاهدون على كل واجد منهما، وهو يتحرك ويترنح ويلون صوته ويمسح عرقه، ويَرَاهُم الشاعر أو الممثل، وهم يتمايلون ويصفقون ويتأوهون.

على أن هناك أسئلة تطرح للتعرف على سر صناعة الفرجة والتأثير؛ وها هي بعضها: أهي حركات الشاعر أم هي أصوات كلماته وموسيقاها؟ أهو تأثير جسم غنج يتلوى أم هي أجراس صوت أنثوي يثير استيهامات؟ أهي قدسية القضية التي يتحدث عنها؟ أهي موضوعة إنسانية متجذرة في الطبيعة البشرية؟ وما المناسبة التي ينشد فيها؟ ما هي هيآت الحاضرين؟ ما مستواهم الثقافي؟ ما موقعهم في المكان الذي ينشد فيه؟ ما طبيعة المكان؟ ما هو الفصل؟ ما هو الوقت؟ ما انتماء الشاعر؟ ما لهجته؟ ما وضعه الجسدي؟ أهو طوال أم ربعة أم قزم؟ ما هو وضعه الصحي؟ ما هي الحركات المعيارية في مجتمعه؟ ما هي خصائص حركاته؟ ما انتماء الحاضرين؟ ما لهجتهم؟ ما أوضاعهم الصحية؟ ما أعمارهم؟ ما هي ردود فعل كل سِنٍّ مُعَيَّنَة؟ ما هي حركاتهم المعيارية؟

إن هذه الأسئلة ليست من أجل البلاغة وتشقيق الكلام. لكنها ضرورية، وتتعين الإجابة عنها، حتى يمكن فَرْزُ الحركات المعيارية من ذات الخصوصية لِيُمْكن تشييد نحو خاص بالحركة له قواعده كقواعد اللغة والموسيقى. نعلم أن هذا الأمر عسير جداً، وخصوصاً إذا تبنينا منهاجية استقرائية باعتماد على البنية السطحية؛ على أن الْيُسْرَ يأتي بالتعبير عن مفاهيم الحركة بمفاهيم العلمين السَّابقي الذكر؛ وبيانه أنه إذا كان أفعالٌ وَعُمَدٌ وفضلات ذات درجات، وفي نغمات الموسيقى ما هو أساسي، مثل الأساسية، والثابتة، وما تحت الثابتة، فإننا نقايس الحركة عليهما باعتبارنا ثلاثة ثوابت؛ هي **سِيَمَا الْوَجْه، وحركةُ الْيَدَيْنِ، واتِّجَاهُ الحركة**؛ وقد بَنَيْنَا هذا على اعتقادنا في كَوْنية دلالة قَسَمَاتِ الوجه على الاستبشار والتجهم. . ، وفي دَلاَلَة توجيه الحركة، نحو الأعلى، أو الأسفل، أو اليمين، أو اليسار، أو إلى الأمام، أو إلى الخلف.

على أننا لن نكتفي برصد البنيات العميقة على الرغم من أهميتها، لكن ما يعنينا أيضاً هو ما نعاين، أو نشاهد لإنجاز تحليل يظهر جمالية الشعر والحركة،

مع حرصنا أن لا نصير أسَارَى لما يقدم لنا على عِلاَّتِهِ. لذلك يجب علينا أن ننطلق من مبادئ نظرية تأويلية ملائمة تجمع بين البنيتين العميقة والسطحية في آن واحد. نعتمد العميقة للمشترك الثقافي الإنساني، ونأخذ بالسطحية للتعرف على تقاليد الحركة في منطقة معينة، أو لدى شخص؛ لهذا، فإنه يجب استحضار كل الأسئلة التي طرحناها؛ أي استحضار كل مكونات السياق العام والخاص في عمليتي الأداءِ والتلقّي.

ما قدمناهُ تَعَلَّقَ بالمعاين الحاضر حيث يكون الاتصال المباشر مع الشاعر الممثل الذي قد يتبادل الحوار مع مُعَايِنِيه، إلا أن المُعَايَنَة قد لا تَتَيَسَّرُ، وإنما تكون هناك مشاهدة الشاعر والجمهور والفضاء في شرائط فحسب؛ وحينئذ، فإن وضع المحلل يصير شديد التعقيد؛ فقد يكون المصور من الهواة الذين لا يدركون الأبعاد التي أشرنا إليها، وقد يكون ليس مطلعاً على التِّقنيات المستجدة لدى المحترفين من الهوليوديين. فقد ذكر بعض الباحثين أن الإنتاج السينمائي الهوليودي بدأ يركز على التقنيات البصرية لبناء الموضوعات، والقضايا، وعلى الخطاب اللغوي، بما يحتويه من أصوات، وحركات، وعلى الموسيقى بما تحققه من تصوير، وتعبير.

يتطلب تصوير الأمسيات الشعرية عدة شروط؛ أولها الإحاطة بكيفية التصوير وأبعاده ودلالاته؛ وثانيها إدراك المغازي من الأمسية الشعرية حتى يلائم منجزه مع تلك المغازي؛ إذ أمسية التحميس والدعوة إلى الأعمال الخيرية ليست أمسية التلذّذ والمتعة بالموسيقى الشعرية؛ وثالثها التداول مع الشاعر في محتويات القصائد ومعانيها ودلالاتها حتى يتعرف على ما هو جوهري وثانوي؛ وتقنيّة التصوير هي قطب رحى هذه البنية؛ إذ الصورة هي اللغة/ القصيدة التي بها يؤول المؤول؛ وعليه، فإن المؤول مطالب بأن يتعرف على بعض التقنيات التصويرية ودلالاتها؛ ومن بينها مقدار المسافة بين المصوِّر والهدف، وزاوية انتقاء الصورة؛ والمسافة درجات: قُرَّاب وأقرب وقريبة، وبعيدة وأبعد وَبُعَّاد؛ وتبعاً للدرجة يتبين مقدار التفاصيل بكل عضو؛ هناك التدقيق في بعض الأعضاء دون غيرها، أو تقديم الجسد بكل وضوح، أو بكثير من الوضوح، أو بقليل من الوضوح؛ وزاوية انتقاء الشيء فالتقاط صورته مُتَعَلِّقَانِ بِوَضْعٍ وَبِحركة آلة التصوير؛ فقد تكون محمولة تابعة لحاملها، وقد تكون مثبتة، وقد تكون مجرورة؛ وقد تصعد

اللقطة من تحت إلى أعلى، أو من أعلى إلى تحت، أو من اليسار إلى اليمين، أو من اليمين إلى اليسار، أو تكون متقدمة أو متقهقرة كلياً أو جزئياً مفهوم المسافة، ومفهوم الانتقاء، ومفهوم الحركة، تجعل الصورة لحناً موسيقياً خاضعاً لقوانين الموسيقى وقواعدها.

الأعلى/ الأسفل؛ الأسفل/ الأعلى؛ اليمين/ اليسار؛ اليسار/ اليمين؛ أمام/ خلف؛ خلف/ أمام؛ حركة/ سكون؛ بطء/ سرعة؛ قرب/ بعد، ليست أوضاعاً محايدة، لكن لها دلالاتٍ وقيماً. لهذا، فإن إخراج القراءات الشعرية وتصويرها، وتلقِّيهَا وتَأويلها، عملية محفوفة بمخاطر القراءة السيّئة من قبل المخرج، وبالتأويل السَّائِبِ من قبل المتلقي، وخصوصاً إذا تمت من غير تداول مع الشاعر المنشد. لذلك، فإننا سنراعي في توظيفنا للصور كل المعطيات التي قدمنا في إطار نظرية لشعرية موسعة.

5 ـ حسية الشعر المعاصر

نبهنا فيما سبق إلى أن التناص يعتمد على الذاكرة التي تُخَزِّن ما تتلقاه عن الحواس المختلفة؛ إلا أنها تنمو وتتطور وتتحرك فتتنوع تبعاً لصيرورتها؛ وهكذا، فإن هناك ذاكرة مرحلية، وذاكرة محاكية، وذاكرة أسطورية، وذاكرة نظرية[52]؛ ما يهمنا منها هو الذاكرة المحاكية، لأننا نعتقد أن الشعر المعاصر هو شعر محاكاة بامتياز على الرغم من المظاهر الخادعة؛ فها هو يحاكي الكتابة، أو أشكال الخط العربي باعتماد على حَاسَّة بصره؛ فهو يكتب «قصائد» شبيهة ببعض المخطوطات العربية، بما تحتويه من مَتْن، وهوامش، وطرر، وتعليقات، وتبئيرات على بعض الكلمات التي لها بعض خاص الدلالات بتغليظ حروفها، أو ترقيقها؛ ثم تلتها الذاكرة النظرية المرتبطة بالتخطيط وبالإدراك البصري الذي جاءت الكتابة بعده.

محاكاة الشاعر لِلتُّرَاثِ ليست آلية جامدة، لكنها حركية تأليفية، مما يجعل تأويلها مُبْهَماً؛ يمكن أن تعتبر أيقونية، أو ذات أساس أيقوني مؤشري؛ أو علامة

(52) تدرس هذه القضايا في المعاهد المختصة؛ وقد زودنا.د. أحمد العاقد الإعلامي بمعلومات قيمة حولها اقتبسنا منها ما ينبه إلى الإشكال الذي نبحث فيه.

أيقونية، فعلامة مؤشرية، فعلامة رمزية؛ إنها محاكاة تتسم بالاجترار والترقيع والتمحل والدورية والْعَبَث لمحاكاة مجتمع اختلطت فيه الأيقونات، والمؤشرات، والرموز؛ لهذا صار الشعر متداخلاً مع فنون أخرى؛ تشاجر مع الموسيقى[53]، ومع التمثيل المسرحي، والسينمائي، وفن الغناء، ومع الأشكال الهندسية، والمعماريّة. . ؛ وبهذا عَادَ الشاعر الما بعد حداثي إلى ما قبل الحداثة مُحْيِياً تراثها، كأنه يريد أن يخرج من هذا العصر الشديد التعقيد والقساوة إلى سلف «صالح» حيث كان التلاحم والتساند والتناغم والانسجام.

علامات العصر وتداخلاتها ودلالاتها أثرت في نوع إدراك الشاعر الحسي والذهنيّ معاً: المسرح، والسينما، والتخطيطات، والأشكال الهندسية، وأنواع الموسيقى، جعلت حَاسَّة بصره تستجيب إلهيا فتنقلها إلى أماكن المعالجة في الذهن لتُحِيلها إلى هذا الكائن الغريب الذي يسمى القصيدة الشعرية المعاصرة بأسمائها المختلفة؛ وأمر الشاعر هذا ليس غريباً، وإنما هو يدخل ضمن إبدال عام سنشير إلى مكونين منه؛ أولهما التشكيل، وثانيهما الموسيقى؛ كان الرسامون التكعيبيون يبعثرون العلامة في رسومهم الْمُنْزَاحَة عن الواقع الفج، أو المشوهة له، الخارجة عن قوانين الرسم والرجوع إلى العقل بدل الحس[54]، والتعبير عن ماهية الأشياء وديمومتها؛ وقد كان بعض الشعراء مثل أبولينير (1880 ـ 1918) على صلة وثيقة بالمدرسة التكعيبيّة، بما تمتاز به من كيفية توزيع المساحات الفارغة، والمساحات الممتلئة، وبالانتقال من شكل إلى شكل. يظهر أن هذا القول مناقض لما قدمنا، لكن يمكن إزالته بالتفرقة بوضع مفهومين؛ يمكن أن يطلق على أحدهما اسم «السلفين»، وهم من أشرنا إليهم، ويسمى ثانيهما بـ «المستقبليين» الذين كانوا ينظرون إلى حاضرهم بعيون نقدية، وكانوا يتخذون الحسية بداية لتغلغل عقلاني في الأشياء؛ وسنسمح لأنفسنا أن نحسن الظن بالشاعر الحديث والمعاصر من العرب، ونعتبر أن محاكاته للمخطوطات بحسية ليس إلا ذريعة لمعان أعمق، كما أن محاكاة علامات السير والجولان

(53) أنظر أبحاث گوران سُونيسُنْ المذكورة أعلاه: (كيف صار البصري ثقافة؟).

(54) Henrik Frisk and Miya Yoshida, «New Commucications. Technology in the Cotext of Interactive Sound Art: an Empirical Analysis,» Malm Academy, Lund University, Sweden, Organised Sound 10 (2), 121-127, 2005.

ليست إلا مؤشراً على الرغبة في الثورة على مختلف الحواجز، وتجزيء الفضاء إلى شظايا مشتتة وغير منظَّمة حتى تحول إلى ما يشبه مرقعة الدراويش يعبر عن فضاء عمائي وسديمي؛ على أن ما يقوم بدور الربط هو الممرّ الذي جعل منه التشكيليون وسيلة للربط بين العناصر الأمامية والخلفية لخلق فضاء يُمَكِّن من ستر تلك الغرابات.

تلك بعض خصائص المكون الأول، وأما الثاني فهو الموسيقى. يتحدث المختصون في الموسيقى وفي تاريخها بكثير من التفصيل عن التحولات والثورات التي نالتها منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ فقد ثار الموسيقيون ضد التوافقية، ثم اقترحوا الاثنتي عشرية، ثم التسلسلية الخاصة والعامة، ثم التجسيمية، ثم الإلكترونية ثم الاليكترونية ـ السمعية؛ وكان من أعلام المجددين دوبوسي ((1883 ـ 1945)، وأنطون ن ن (1883 ـ 1945)، وشونبرج (1874 ـ 1951)، وغيرهم كثير؛ وقد كانوا على صلة وثيقة بكثير من الشعراء الذين كانوا يعاصرونهم فأثر بعضهم في بعض بعكس المثل العربي (المعاصرة حجاب)؛ ومن الشعراء مالأرميه (1842 ـ 1898)، ورونى شار (1907 ـ 1988)، كما أن الموسيقيين والشعراء كانوا على صلة وثيقة بالتشكيليين، مثل بيكاسو، ولوك، وروثكو وكُونِينَجْ. . ؛ إلاَّ أن هناك تيارات أخرى كانت لها رؤاها للعالم؛ وللتَّقْرِيب يمكن القول: إن هناك إبدالين؛ إبدال عقلاني، وإبدال لاَعقلاني، وكل منهما له سمات معينة:

الإبدال	الإبدال الجديد
وحدة العقل + النظرة الشمولية + الإديولوجية الديكارتية + منطق الانسجام + وحدة العلامة + العقل	تشتت الحقل + النظرية الجزئية + تشتيت العلامة + تحطيم الفضاء والزمان + الخلط + أسْبَقية الحس

على أن هناك ما يجمع بينهما كما يوضح الجدول الآتي[55]:

(55) المعارف الحديثة، منشورات عكاظ، أوزو. الفنون 2، ص. 91 ـ 94، الرباط، 1996.

الفنون	وسيلة الإدراك		نوع العامل	وضع المتلقي		نوع المادة	
	السمع	البصر		حاضر	غائب	اللغة	غير اللغة
الشعر	+ − +	+ + −	الشاعر	+ −	− +	+	−
المسرح	+ − +	+ + −	المسرحي	+ −	− +	+ −	− +
التمثيل	+ − +	− + −	الممثل	− +	+ −	+ − +	+ + −
الموسيقى	+ − +	+ + −	الموسيقى	+ −	− +	− (+)	+ (−)
الرسوم	−	+	الرسام	−	+	−	+

يبين الجدول ما يلي:

(1) أن وسائل الإدراك الحسية (النسق السمعي والنسق البصري خصوصاً) هي أساس الإدراك؛ فقد يجتمعان في إدراك الشيء الواحد معاً، أو يدرك بواحد منهما فقط.

(2) أن حاسة البصر تختص بإدراك أشياء لا يدركها غيرها، مما يعزز فرضية هيمنتها على غيرها.

(3) أن هناك بعض الإبداعات لا تتم باللغة الطبيعية، وإنما تنجز «بلغة» الخطوط والألوان والحركات.

(4) أن هناك مشتركات تجعل بعض الفنون متماثلة، مثل الموسيقى والشعر والمسرح والتمثيل.

(5) أن المحلل لَمّا يتجاوز التحليل الكلي إلى الجزئي، فإنه يكشف عن خصائص مميزة بين هذه الفنون، مما يجعلها ذات هوية خاصة ووظيفة معينة.

(6) أن كل هذه الفنون لا تتحقق إلا بحركة محايثة للمبدع، وبحركة ملازمة لها، وبحركة خارجية.

خاتمة

حاولنا في هذا الفصل أن نركب بين الأنساق في واحد جامع دعوناه بالنسق الموحد بناء على ما أوضحناه من مبادئ عميقة ما ورائية، ومسلمات رياضية، وأسس عَصَبِيَّة، ومحددات محيطية؛ هذه المبادئ (وغيرها) هي ما يحكم الإبداعات الإنسانية جمعها، إلاّ أن بعضها، لظروف معينة، ينشأ، فيشب، فيكتمل، دون غيره؛ وفي هذه الحالة، فإنه يصير معياراً لغيره تُقَايَسُ على بنيته علوم ناشئة تكون لا تزال تبحث عن هويتها؛ وهذه العملية هي ما يسمى في فلسفة العلوم بـ (الرَّدُّ)، أو (الاختزال)، وندعوها نحنُ بـ (المقايسة)؛ ومهما اختلفت التَّسْمِيَات فإنها تعني: (التعبير عَنْ عِلْمٍ بِمَفَاهِيم علم آخر).

بناء على هذا التصور حاولنا أن نفسر بعض القضايا الغامضة في الشعر بمفاهيم من علم الموسيقى؛ هكذا اعتبرنا التكرار والأقسام والإيقاع بمثابة المردَّدَات والوظائف والإيقاع في علم الموسيقى، لأن هذا العلم متقدم جدّاً في هذه القضايا، كما اعتبرنا مفهوم التناص في اللغة، ومفهوم التنويع في الموسيقى، ومفهوم التلوين في الرسم والتشكيل، ذات دلالة واحدة؛ أي التوليد من نواة أو خَلِيَّةٍ؛ مَوْلُودَاتٍ لغوية، أو موسيقية، أو تشكيلية، بآليات متماثلة؛ التّقابل، والقلب، والعكس، والتماثل، والتشابه.. أو التَّشْتِيتُ أو «العبث»... بِقَصْدِ محاكاة ساخرة، أو جادة. وقد اسْتَغْلَلْنَا هذا الوضع لِنُوَظِّف مفهوم التشابه العائلي: الرسم، والتشكيل، والخط، والهِنْدَاس، والتَّدوين الموسيقي، والكتابة الشعرية، تنتمي إلى أب واحد، وأم وحيدة.

الأب والأم هي مناطق الحركة، وَمناطق الْحِسِّ، المشتركة في الرَّكيزة التكوينية القِشريّة؛ هكذا تحدثنا عن حاستي السمع والبصر باعتبارهما آليتي إدراك أساسيّين، وخصوصاً النسق البصري، وتَكَلَّمْنَا مراراً عن الحركة بِحُسْبَانِها

مخْرجاً، لأن علم الحركة المجردة، والفيزياء والكيمياء... تتحدث عنها في الكون، وفي الطبيعة، وفي المواد، لا في الإنسان، لأنها ليست مُهَنْدَسة لذلك؛ إن ما يلقي أضواء كاشفة عن الحركة الإنسانية هو علم الأعصاب بصفة عامة، وعلم الأعصاب المعرفي بصفة خاصة؛ وهو علم شديد التعقيد كثير التفاصيل، لكن لابُدَّ مِمَّا ليس منه بُدٌّ. إذ لا يمكن بناء نَحْوٍ للحركة مقْبُول، مثلما فعله النحاة والموسيقيون في اللغة وفي الموسيقى، إلا بالتعرف على أوَّلِيَّات هذا العلم الذي يفرز بين الحركة السليمة والعليلة تبعاً لسلامة العضو أو سقمه.

إن أية حركة فعل أو رَدّ فعل تكون مسبوقة ببرنامج يبدأ بمحفز حِسِّي بَصَرِي، ثم بعمليات تتم عبر شبكات من الأعصاب الأساسية وعدد من الباحات، وجُمْلَة من الأعضاء، مع اشتِدَادٍ إلى التجارب المخزنة في الذاكرة، ثم حُدوث الحركة الملائمة للهدف في تقليد ثقافي وفي محيط معين؛ وعليه، فإن دراسة حركات الشاعر يجب أن تراعي هذا الثالوث: الأسس العصبية، ومكونات المحيط، وشخصية الشاعر.

خلاصة القسم الثاني

بعد أن عرضنا في القسم الأول نظريات اهْتَمَّتْ بعلمي الموسيقى واللغة في آن واحد، فإننا أنزلناها، في القسم الثاني، إلى ميدان التطبيق على المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية. وإذ هدفنا ليس هو دراسة تلك المستويات بالكيفيات المعهودة، وإنما هو تعميق البحث للكشف عن أنواع الصلات بين اللغة والموسيقى ليعمم ما يكشف عنه على بعض القضايا الخلافية في تلك المستويات.

لهذا، فإننا لم نَجِدْ حرجاً في أن نقول: إن هناك أبحاثاً دقيقةً تناولت الأصوات، قديماً وحديثاً، في كل مكوناتها، لكننا ارتأينا، أيضاً، أن المفاهيم الموسيقية، مثل الهرمية، والتسلسلية، والاستباق، والتناسب، والتنافر، والاستقرار، والتغير. . . يمكن أن تتخذ معياراً لرد المفاهيم الصوتية إليها، مما قد يؤدي إلى فض النزاع بين علماء الصوتيَّات في بعض المخارج والصفات والإدغام، وإلى التعرف على الأسباب الكامنة وراء الهياكل الصرفية والقوالب العروضية والنظمية.

وَسَيْراً في هذا الاتّجاه طَرَقْنَا بَابَ نَسَق التراكيب، فنظرنا في العلاقة بين الصمت والصوت، وتبيان دورهما في توليف المقاطع الشعرية، على الرغم من أن الشاعر المعاصر يحطم التقاليد التركيبية المألوفة؛ لكن حيله لم تنطل عَلَيْنَا، لذلك حرصنا على أن نصنع من فوضاه تنظيماً بمساعدة آليات مقترحة، مثل الأشكال الهندسية، وتحويل اللغة إلى قوالب عروضية، والصمت والصَّوْتِ إلى نِسَبٍ عَدَدِيَّة، والبنية السطحية إلى عَميقة؛ وإذِ نَعْتَبِرُ أسْبَقِيَّة الموسيقى على الشعر، فإننا اعتمدنا على قواعدها لنبين أن ما اخترناهُ من نماذج شعرية لمحمد بنيس ومحمود درويش هي موسيقى. وبناء على هذا الاعتبار اختزلنا، وقابلنا، واستخلصنا موضوعات، وأبرزنا بنيات عميقة.

واتباعاً لهذه المحجّة، فإننا حكمنا حاسة بصرنا، و«حاسة» ذهننا لاستخلاص (نسق الدلالات) من تلك النماذج؛ هكذا اهتممنا بالتشابه، وبالتماثل، وبالتوازي، وبعلامات الترقيم من جهة. واعتمدنا على التحليل الهرمي لِلتَّعَرُّفِ على البنيات العميقة، وعلى التناظرات، والتقابلات من جهة ثانية. وقد تبين لنا من خلال الرصد والتتبع أن مِعْيَار البنية الدلالية، وخصوصاً عند بنيس قام على الاستعارات والأمثولات والرموز اللغويّة، وعلى الاستعارات (البايانية) الناتجة عن تعداد المقامات وتجميع الأنغام. وقد تضافرت اللغة/ الموسيقى لرسم محاكاة لأوضاع مُتَوَتِّرَة.

على أن هذا الفرز بين المستويات ليس إلا مجرد فصل منهاجي. لذلك، اقترحنا (النسق الموحد) لا للربط بينها فحسب، بل لإيجاد صلات بين كل الفنون وكل العلوم. ذلك أن أي منشط إنساني وراءه كليات بشرية حركية وبصرية وسمعية وذهنية واحدة إلا أن يحصل العكس. واعتباراً لهذا التصور اقترحنا مفاهيم التمزيج والتفَانّ وغيرها لوصف كثير من المنجزات المعاصرة في التشكيل وفي الشعر وفي المسرح وفي الموسيقى من جهة، ومفهوم الرَّد أو الاختزال للتعبير عن العملية المعرفية الإبستمولولجية التي تَرُدُّ ميداناً إلى ميدان بالتعبير عنه في مفاهيم ميدان آخر أكمل منه من جهة ثانية.

خاتمـة الجـزء

هناك علاقة وثيقة بين اللغة/ الموسيقى عبر التاريخ؛ وقوة الأشياء ترجح أن تكون الموسيقى الفطرية المتجلية في نغمات الأطفال، ونَغَيَات الوِلْدَان، وفي تأوهات الآلام، والأحْزَان أسبق من اللغة؛ وإذا ما سلمنا بهذا، فإننا نقدم فرضية قوية؛ هي أن الموسيقى وتطورها وثورتها سابقة، وأن ما يعتري اللغة مسبوق؛ ونتيجة هذا الافتراض هي أن تحقيب الشعر يجب أن يكون مرتبطاً بما في الموسيقى.

اعترت الموسيقى أربعة إبدالات كبرى؛ هي المقامية (قبل XII^e)، والتناظرية (XVII^e-XII^e)، والتوافقية (XIX-XVII^e)، والتسلسلية (XIX ـ . . .). لكن الموسيقى العربية لم تعرف هذه الصيرورة التاريخية، وكذلك الشعر، وإنما ما أتاها مجرد أصداءٍ بَعْدِية لإبداعٍ غَربِيٍّ أصيلٍ حَيّ؛ وإذا كان هذا هو الواقع، فإن ما بذلناه من جهد يكون ضربةَ سيف في ماء، أو بناءً على أسس واهية يتداعى بمجرد هبة ريح عابرة، بَلْه أن تكون له مَعَانٍ ومَغَازٍ؛ على أن ما يخفف من وطأة هذه الفروق الشاسعة هو بعض التصورات الفلسفية والمعطيات العلمية الطبية التي تقر بوجود كليات بشرية أبدية تَضْمَنُ بعض الاشتراك بين الأنام.

في هذا المنظور الإِنْسَاني قدمنا بعض النظريات التي تهدف إلى إيجادِ الصلات بين اللغات وضروب الثقافات؛ هكذا اهتمت بالمقارنات وبالموازات بين لغات عديدة، حتى يتبيّن المتماثل بينها والمختلف؛ ومن بينها ما أَسْمَيْنَاهُ بـ (النظرية الإيقاعية) التي تتجلى في مدرسة مَكَّارثي وبرِينس؛ و(النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية) لِجَاكِّيندوف وليرديهل؛ و(نظرية التعبير الإيقاعي)؛ على أن كل هذه الاجتهادات القيمة لم تَخْلُ من بعض الثغرات والْهَنَات. هكذا اتّسمت (الإيقاعية) بمركزيّة ثقافية، وبانتقاء للمعطيات، وبعدم الدقة الإخبارية، وبغياب

مفهوم الدينامية، وبِمُقَايَسَات غير متفطّنة؛ وشَانت (التوليدية) نَزْغَةٌ غربية، وخصوصية مادة البحث، ومنهاجية ضيقة، وخضوع للبنية السطحية؛ وقد أدت هذه الأنواع من الشين إلى بخسهم مجهوداتهم. ذلك أن قواعد صحة التكوين، والتفضيل/ ومفاهيم التوازي، والتماثل، والقرب. . . شاملة لميادين شَتَّى؛ وعَابَ (الإيقاعية) التأرجح بين التسليم بالقدرات والكفايات البشرية المشتركة، وبين الحديث عن الشعر الإنجليزي والموسيقى الغربية، وتعدد المفاهيم وتداخلها، لِتَعَدُّدِ مصادرها ومواردها بدون بذل مجهود نظري لنحت أنموذج خَال من التعقيد.

لكل هذا، حاوَلْنَا أن نتجنَّبَ الوقوع في مهاوي سابقينا، ونجترح هنات نحن في غنى عنها. هكذا التزمْنا بأطروحة الكليات البشرية، وبما تقتضيه من بنيات عميقة، باعتماد على بعض نتائج العلوم المعرفية كعلم الأعصاب، وطب وظائف الأعضاء، وفلسفة الذهن؛ ومن بين النتائج وحدة الفضاء العصبي، والتفاعل بين الباحات وتداخلها؛ وإذا كان الأمر كهذا، فإن هناك جوامع بين الفنون والعلوم، وَصِلاَتٌ بين فن فن، وعلم وعلم، وروابط بين مكونات كل ميدان؛ هناك تماثل بين الوحدات الذرية، والتراكيب، وإن اختلفت الدلالات والرموز؛ كما أن هناك وظيفة أساسية هي المحافظة على الحياة الإنسانية.

تقسيم العمل يجعل الدماغ البشري متعدد الباحات، لِتَقُومَ كل واحدة منها بوظيفتها المسندة إليها، كما أن تطور التاريخ وما يَتْبَعُه من نمو الحاجات، أو تغيرها يجعل «باحات» الثقافة متنوعة لتشبع كل منها حاجة أو حاجات إنسانية؛ وهذا ما سَنَسْعَى إلى تِبْيَانِهِ في (أنغام ورموز).

المصادر والمراجع

المراجع بالعربية

- أبو الحسن علي الآمدي، **الإحكام في أصول الأحكام**، المكتبة العلمية، بيروت، 1980.

- أثير الدين الأبهري، «إيساغوجي»، ضمن مجموع **مهمات المتون**، 1396/ 1914 م.

- عبد الرحمان بن محمد الصغير الأخضري، «السلم المرونق»، ضمن **مهمات المتون**، 1396/ 1914 م.

- صفي الدين الأرموي، **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق الحاج هاشم الرجب، العراق، 1980.

- سمير شريف استيتيّة، **اللسانيات. المجال، والوظيفة، والمنهج**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.

- محمد الأنطاكي، **الوجيز في فقه اللغة**، مكتبة الشهباء للطباعة والنشر والتوزيع، حلب ـ سوريا، 1969.

- عبد الرحمان البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 2007.

- محمد بلبل، **بنية الكلمة في اللغة العربية: مظاهر التمثيل الصرفي**، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في اللسانيات العامة، (2000 ـ 2001)، مرقونة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط.

- محمد بنيس، **هناك تبقى**، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، 2007.
- مالأَرمِي، **رمية نرد لن تبطل الزهر**، ترجمة محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
- محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2002.
- محمد البوعَصّامي، **إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**، تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط ـ المغرب، 1995.
- محمد بن الحسن التطواني، **كناش الحايك**، تحقيق مالك بنونة، مراجعة وتقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، المغرب، 1999.
- عثمان ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، 1985.
- عباس حسن، **النحو الوافي**، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، ط. ثانية، بدون تاريخ.
- سليم الحلو، **الموسيقى النظرية**، دار مكتبة الحياة، بيروت ـ لبنان، 1958.
- مبارك حنون، **في الصواتة الزمنية، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية**، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2003.
- عبد الرحيم حيمد، **التصوف اليهودي (القبال) والتصوف الإسلامي: دراسة مقارنة لنظريات الوجود والمعرفة في فكر موسى الليوني ومحيي الدين ابن عربي**، أطروحة دولة، تحت إشراف. أ. د. أحمد شحلان، سنة 2000 ـ 2001، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أدير.
- لسان الدين ابن الخطيب، **روضة التعريف بالحب الشريف**، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، المغرب، 1970.
- لسان الدين ابن الخطيب، **الديوان**، تحقيق محمد مفتاح، دار الثقافة، المغرب، ط. ثانية، 2007.

ابن خلدون، **المقدمة**، نشر أبو عبد الله السيد المندوه، مؤسسة دار الكتب الثقافية، بيروت ـ لبنان، 1997.

ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط. ثانية، 2000.

محمود درويش، **الديوان**، دار العودة، بيروت ـ لبنان، 1994.

ابن رشد، **بداية المجتهد ونهاية المقتصد**، القاهرة، مصر، 1357 / 1928 م.

ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، 1998.

جان سورل، **العقل، مدخل موجز**، ترجمة: ميشيل متياس، عالم المعرفة، عدد 343، 2007.

أبو القاسم محمد الأنصاري السجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ـ المغرب، 1980.

أبو يعقوب يوسف السَّكّاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983.

عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق جماعة، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط. 4، 1378 / 1958 م.

أبو إسحاق الشاطبي، **الموافقات في أصول الشريعة**، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان.

عبد العزيز بن عبد الجليل، **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. ثانية، 2000.

أبو جعفر أحمد بن إبراهيم بن منعم العبدري، **فقه الحساب**، تقديم. د. إدريس لمرابط، دار الأمان، الرباط ـ المغرب، 2005.

محيي الدين ابن عربي، **التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية** .1939

- أحمد العاقد، **المعرفة والتواصل: عن آليات النسق الاستعاري**، دار أبي رقراق، الرباط، 2006.

- عبد الله العروي، **مفهوم العقل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996.

- أحمد الإدريسي الغازي، **أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية**، مطبعة السعادة، الدار البيضاء ـ المغرب، 1996.

- صادق فرعون، **المعجم الموسيقي المختصر**، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2007.

- هواكين فوستر، **الذاكرة في القشر الدماغي، مدخل تجريبي لشبكات الأعصاب عند الإنسان والحيوان**، ترجمة يحيى زياد كبة، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2005.

- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسِراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط. ثانية، 1981.

- الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، **كتاب كمال أدب الغناء**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ومراجعة محمود أحمد الحنفي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ مصر، 1975.

- محمد الماگري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1991.

- أحمد المجاطي، **الفروسية**، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، 1987.

- مجموع **مهمات المتون**، دار الفكر، بدون تحديد للمكان، 1396 / 1914 م.

- ابن البناء المراكشي، **رفع الحجاب عن وجوه أعمال الحساب**، تقديم وتحقيق ودراسة محمد أبلاغ، مطبعة دار المعارف الجديدة، الرباط ـ المغرب، 1994.

- ابن البناء المراكشي، **الروض المربع في صناعة البديع**، تحقيق: أ.ر. بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ـ المغرب، 1985.

- **موسوعة المعارف الحديثة**، منشورات عكاظ، أوزو، المغرب، 1996.

- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التَّنَاص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1985.

- محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، 1990.

- محمد مفتاح، **التلقي والتأويل، مقاربة نسقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1994.

- محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف. نحو مقاربة شمولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1996.

- محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 2000.

- محمد مفتاح، **الشعر وتناغم الكون. التخييل الموسيقي المحبة**، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2003.

- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التَّنَاص**، ط. رابعة، 2005.

- محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 2005.

- عبد السلام المسدي، **السياسة وسلطة اللغة**، الدار المصرية اللبنانية، 2007.

- يحيى بن علي بن يحيى المنجم، **رسالة في الموسيقى**، تحقيق زكرياء يوسف، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1964.

- أحمد اليابوري، **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993.

بغير العربية:

- Christian Abri et Al, «La Porte Cognitive », in Science Cognitive, (Eds) By, Minneapolis, 1999.
- P.B. Andersen, A Theory of Computer Semiotics, Cambridge University Press, 1990.
- Newberg Andrew et Al, The Mystical Mind. Probing The Biology of Religious Experience, Minnisota,
- Michael A. Arbib, «Modularity and Interactions. of Brain Regions. Understanding Visuomotor Cordination. Jayl. Garfield, (Ed), London, 1987.
- A. Bannour, *Dictionnaire de Logique*, P.U.F., Paris, 1925.
- Jonathan Barnes, The Cambridge Companion To Aristote, Cambridge University, Press, 1955.
- Rens Bod, «A Unified Model of Structural Organisation in Language and Music », Journal of Artificial Intelligence Research 17 (2002).
- André Boucourechliev, *Le langage Musical*, Fayard, Paris, 1993.
- Alain Bouvier, *La Théorie des ensembles*, Que Sais-je ?, P.U.F., Paris, 1972.
- Teresa Blicharski et Al, Cognition. Théorie et application. Deboeck, Paris, 2005.
- Elisabeth Brisson, *La Musique, Belin*, Paris, 1993.
- Tyler, Burge, «Man's Theory of Vision », in Modularity Knowledge Representation and Natural Language Understanding. (Ed) by Jay. L, Grfield. London, 1987.
- Juan Roque Chattah, Semiotics, Pragmatics, and Metaphors in Film Music Analysis, the Florida State University, 2006.
- Jean Petitot Cocorda, Morphogenèse du sens ; P.U.F, Paris, 1985.
- Joseluis Caivano, « Visual Texture as a Semiotic System », Semiotica 80- (1990).
- Peter Carruhters and K. Smith, *Theories of Theories of Mind*, Cambridge University Press, 1996.
- Richard D. Cureton, *Rhythmic Phrasing in English Verse*, Longman, London, 1992.

- Marcel Danesi, «*Thinking is seeing: Visual Metaphors and the Nature of Abstract Thought* », Semiotica. 80- (1990).

Dortier Jean-François, *Le Dictionnaire des sciences humaines*, Delta. P.U.F. Paris, 2007.

- Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Age*, Yale University Press, 1986.
- Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Méridien Klincksieck, Paris, 1990.
- Marceau Felden, *La Physique et L'énigme du réel*, Albin Michel, Paris, 1998.
- Jerry. A. Fodor, «Modules, Frames, Fradgeon, Sleeping Dogs, and the Music of the Spheres », in *Modularity Knowledge Representation.* Jay. L. Garfield, London, 1987.
- Henric Frisk and Miy Yoshirida, «New Communications. Thechnology in the Context of Interactive Sound. An Empirical Analysis », Lund University, T.4, Sweden, 2005.
- Jay L. Garfield (Ed), in *Modularity Knowledge Representation and Modularity.* Natural Language Understanding. Cambridge-London, 1987.
- I. Gasman et Al, *Psychiatrie de L'enfant, de L'adolescent et de l'adulte*, Masson, Paris, 2003.
- Gazzaniga et Al, *Neurosciences Cognitives. La biologie de L'esprit.* De Boeck Université, Paris, 2001.
- Susan A. Gelman (Ed), *Mapping the Mind. Domain-Specifity in Cognition and Culture*, Cambridge University Press, 1994.
- Mirta.B. Gordon. Hélène Paugam-Moiy, Sciences Cognitives. Diversité des approches, Hermes, Paris, 1997.
- Juliana Goschler Darmstadt, «Metaphors in Cognitive and Neurosciences. Witch Impact have Metaphors on Scientific Theories and Models ? » metaphorik. de 12,7-20, 2007.
- Victor A. Grauer, « Toward a Unified Theory of the Arts », Semiotica 81- (1993).
- A.J. Greimas. J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, Paris, 1979.

- Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot et Rivages, Paris, 1983.
- Denis Huisman, *Dictionnaire des philosophes*, P.U.F. Paris, 1984.
- C.A.R. Hoar. He Jifeng, Unifying Theories of Programming, Oxford University Competing Laboratory, London, 1998.
- Ray Jackendoff, *Language of the Mind.* Essays on Mental Representation, the MIT Press, 1992.
- George Kalinowski, *La logique déductive*, P.U.F., Paris, 1996.
- Stephen. H. Kellert, In the Wake of Chaos, the University of Chicago Press, 1984.
- Bart Kosko, Fuzzy Thinking. The New Science of Fuzzy Logic, Flamingo, Harper Collins Publishers, 1994.
- Lahlaïdi, Anatomie Topographique Trilingue. Ibn Sina, Rabat Maroc.
- Georges Lakoff. Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, 1980.
- Georges Lakoff, Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, New york, 1999.
- Fred Lerdahl, A Generative Theory of Tonal Music. MIT Press, 1985.
- G.E.R. Lloyd, *Aristote : The Growth and Structure of His Thought*, Cambridge University Press, 1968.
- Geoffry Lloyd, « Science in Antiquity: The Greek and Chinese Cases and Their Relevance to The Problems of Culture and Cognition », in Modes of Thought. Exploration in Culture and Cognition. (Ed), By David K. et Al, Cambridge University Press, 1996.
- Alper Matthew, the God « Part of Brain: A Scientific interpretation of Human Spirituality and God », Naperville, Illinois, 2006.
- Majeed, H.Z, «Germination in Swedish and Arabic With a Particular Reference To The Preceding Vowel Duration. An instrumental and Conparative Approach », in Journal of TMH PSR. V: 44 N°. 1, 2002.
- Yana Meerzone, «Body and Space: Michael Chekhov's Notion of Atmosphere as The Means of Creating space in Theatre », Semiotica 155-¼ 2005.
- Yeve Morin et Al, *Larousse Medical*, Larousse, Paris, 1998.

- Ernest Nagel, The Structure of Science. Problems in Theologic of Science Explanation, Routledge, London, 1974.

- Robert N. Nicolich, «Painting, Poetry and Signs: Molière's La Gloire des Val de Grace and Perraut's Poéme de la Peinture », Semiotica 51-(1984).

- David K. Olson and Nancy Torrance, Modes of Thought. Exploration in Culture and Cognition, Cambridge University Press, 1996.

- Francis Pagnon, En Evoquant Wagner. La Musique Comme Mensonge et comme Vérité, Editions Champs Libre, Paris III^{e}, 1981.

- Kelly A. Parker, The Continuity of Peirce's Thought, Vanderbilt University Press, 1998.

- Maryvonne Perrot, «Cubisme, Futurisme, Surréalisme: La vicissitude du sujet dans L'art», in Philosophie de L'art (ed), Roland Quilliot, Ellepses, Paris, 1998.

- Dodwell Peter, Brave New Mind. A Thoughtful Inquiry Into The Nature and Meaning of Mental Live, Oxford University Press, 2000.

- Pierre Papon, Le temps des ruptures aux origines culturelles et scientifiques du XXI^{e} siècle, Fayard, Paris, 2004.

- Stephen K. Reed, Cognition. Theories et Applications, De Boeck, Bruxelle, 1999.

- Elisabeth Delais Roussarie, «Vers une nouvelle approche de la structure Prosodique », in Langue Française, N°. 126, Mai 2000.

- George Dimitri Sawa, Music performance in the Early Era, Canada, 1989

- Roland Schleifer et Al, Culture and Cognition. The Boundaries of Literary and Scientific Inquiry. Cornell University Press,Ithaca and London, 1992.

- Atran Scott, In Gods we trust. The Evolutionary Landscape of Religion, Oxford, 2004.

- Fadlou Shéhadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden, 1995.

- Anthony Storr, *Music and the Mind*, Harper Collins Publisher, Great Britain, 1993.

- Göran, Sonesson, «The Place of the Picture in the Development of Human Being. AT the Cross Road of Semiotics and Cognitive Science », Department of Semiotics, Lund University.

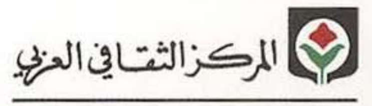
- Göran Sonesson, *How Visual is Visual Culture*? International Association for Visual Semiotics, Semio-Istanbul, Vol. 1, 111-122, Istanbul Kultür University, 2007.

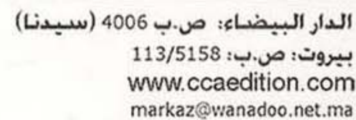
- Aristide Quintilien, *La Musique. Traduction et commentaire de François Dysinx*, Librairie Droz, Genève, 1999.

د. محمد مفتاح

مفاهيم موسّعة
لنظرية شعرية

اعتمدنا في تقويمنا وإجرائنا على منهاجية سيميائية مركبة من مجهودات باحثي القارة العتيقة وأمريكا وفضاءات أخرى؛ وأهم سمات هذا التركيب التفكير بالمتّصل، وبالمتقابل؛ بحيث إن هناك اتصالاً وتطوراً وتدرجاً بين طرفين قد يكونان في غاية القرب، أو في غاية البعد. مِمَّا يجعلهما مُتَمَاسَّيْنِ، أو مُنْفَصِلَيْن بحاجز أو حواجز؛ في ضوء هذه المنهاجية بسّطنا بعض الخطاطات المعقدة، ودَحَضْنا الاستقلالية المتطرفة، وتجاوزنا الثنائيات الحادة، وتَحوَّطْنا من تطبيق الاختزال بعَشْوائِيّة، ووسَّعنا ما ضُيِّق ليشمل معطيات متنوعة، وجمعنا بين الاستقراء، والاستنباط، والفرض الاستكشافي، تبعاً لما تفرضه المادَّة التي هي وليدة صيرورة تاريخية شديدة التعقيد.







لوحة الغلاف: بول حلبي